Andrei Gorzo – Bunul, răul şi urâtul în cinema

Amintirile sunt făcute şi din asta

Andrei Gorzo
Re:publik, aprilie 2006

Pe 24 august 2005, *Cotidianul* a publicat un *Top 10* al celor mai populare filme româneşti din toate timpurile, conform datelor oferite de Centrul Naţional al Cinematografiei. În ordinea descrescătoare a numărului de bilete vândute, aceste filme sunt: **Ştefan cel Mare** (de Mircea Drăgan); **Şapte băieţi şi o ştrengăriţă** (o co-producţie franco-română în regia lui Bernard Borderie); **Haiducii** (de Dinu Cocea); **Columna** (de Mircea Drăgan); **Tudor** (de Lucian Bratu); **Neamul Şoimăreştilor** (de Mircea Drăgan); **Dacii** (de Sergiu Nicolaescu); **Mihai Viteazul** (de Sergiu Nicolaescu); **Păcală** (de Geo Saizescu); şi **Nea Mărin miliardar** (de Sergiu Nicolaescu). Cel mai vechi dintre ele este **Tudor** (1962); cel mai recent este **Nea Mărin** (1979). Codaşul clasamentului, **Ştefan cel Mare**, a fost văzut de 7.380.000 de oameni; campionul, **Nea Mărin**, a fost văzut de un popor (mai mult sau mai puţin) întreg. Nici titlurile filmelor, nici cifrele pe care acestea le-au realizat nu au de ce să surprindă: chiar ţinând cont de posibilitatea rotunjirii unei cifre pe ici, pe colo, şi de practica vizionărilor forţate, clasamentul sună plauzibil. (Bineînţeles că milioanele acelea de spectatori trebuie privite ca nişte milioane adunate *în timp* - pe vremea aceea, un film de succes rămânea în circuit ani şi ani.) Dar ce ne spune el - în afară de faptul că înainte de 1989 existau mult mai puţine opţiuni în materie de divertisment şi mult mai multe săli de cinema? Ce înseamnă faptul că atâta lume a văzut aceste filme? Nu mi se pare suficient să spui că altele nu erau: ce înseamnă faptul că lumea le-a văzut *pe astea*? Atunci când nişte imagini cinematografice se cuibăresc sau umblă prin minţile a milioane de oameni reprezentând cel puţin două generaţii, imaginile acelea înseamnă cu siguranţă ceva. Într-adevăr, pe astea le aveam. Şi pe astea le avem în comun cu toţii. Sigur, pe măsură ce ne îndepărtăm de epoca lor, acest "toţi" se restrânge: filmele astea sunt mai puţin "ale mele", care m-am născut în 1978, decât ale cuiva care s-a născut, să zicem, în 1958, şi sunt mult mai puţin (sau deloc) ale cuiva care s-a născut în 1985, decât sunt ale mele. Dar, chiar şi aşa, deocamdată rămân ale noastre, mai ale noastre (stăpâne peste o fâşie mai întinsă de memorie colectivă) decât orice capodoperă a filmului românesc (dacă avem vreuna). Şi prin urmare, oricât de false ar fi, spun ceva despre cine suntem noi. Orice cultură pop face asta, oricât ar fi de încătuşată şi de contrafăcută.

Şi aşa se face că am luat hotărîrea de a le revedea pe toate (în majoritatea cazurilor, pentru prima dată din copilărie), unul după altul, de a mă cufunda în această esenţă de cinema popular românesc, chiar cu riscul de a nu mai ieşi întreg de acolo şi chiar cu preţul unui drum până la Jilava (unde se găseşte Arhiva de Filme), străbătut în numele lui **Ştefan** sau al **Şoimăreştilor**. ("Nu eşti tu omul care să meargă până la Jilava ca să vadă **Neamul Şoimăreştilor**", mi-a spus cineva, moment în care am realizat, fără nici o încântare, că sunt *exact* omul acela.)

N-a trebuit să merg până la Jilava. Unde-mi fusese capul? Uitasem că, dacă vrei să vezi ce mai face **Mihai Viteazul**, nu trebuie să mergi decât până la telecomandă. (Apropo, face la fel de bine ca întotdeauna, deşi te-ai aştepta ca oricine să mai obosească după prima sută de difuzări.) Chiar şi filmele pentru care nu există o asemenea cerere circulă sănătos pe Internet, deci cerere *există*. Permiteţi-mi să reiau, ca să mă fac mai bine înţeles: există cerere pentru **Ştefan cel Mare**. Poate că cineva şi-l descarcă în secunda asta, cu ochii scânteind de emoţia anticipării. Dacă tot nu v-aţi înfiorat, înseamnă că amintirile dumneavoastră despre **Ştefan cel Mare** - sau, ca să-i folosim titlul complet, **Ştefan cel Mare - Vaslui 1475** - şi-au pierdut mult din pregnanţa cuvenită.

***

Ştefan cel Mare - Vaslui 1475 a fost realizat în 1974 şi dedicat aniversării a 500 de ani de la bătălia de la Vaslui. Ca să înţelegem întreaga semnificaţie a unui cvinticentenar (dacă acesta e termenul corect), regizorul, Mircea Drăgan, ne lasă să aşteptăm la rândul nostru 500 de ani, ca să putem vedea bătălia. Poate că nu sunt chiar 500, dar atâţia par. Şi când începe bătălia, nu-ţi doreşti decât să se termine şi să se reia dialogul: acesta e efectul antitalentului singular al lui Drăgan pentru tot ce înseamnă cinema de acţiune. Dintre cei 7.380.000 de spectatori care şi-au cumpărat bilet la **Ştefan** (suficienţi ca să-l instaleze pe locul 10 în clasament), majoritatea trebuie să fi venit să vadă bătălia. Or fi fost ei uşor de mulţumit, dar nu putea şi Drăgan să se pregătească puţin? În privinţa asta nu există nici o scuză: să ai atâţia oameni în faţa camerei (oameni puşi la dispoziţia ta pe gratis, nu ca la Hollywood, şi pentru atâta timp cât ai nevoie de serviciile lor) şi să nu ai nici o idee ce să faci cu ei.

Ce mai e de văzut în **Ştefan**? Păi, pe Gheorghe Dinică pe post de sultan (ceea ce, într-adevăr, nu vezi în fiecare zi: te tot aştepţi să se zborşească la cineva în stilul inteligent, colţos, foarte bucureştean şi foarte *vingtième siècle* pe care l-a patentat) şi, în jurul lui, o colecţie impresionantă de turbane. Tocmai când încerci să te lămureşti dacă obiectul care împodobeşte capul unuia dintre turci (care nu pare a avea altă treabă decât să-l expună) doar arată ca o pernă sau chiar asta e, intră alt turc (tot fără nici o treabă), cu capul plecat sub greutatea a ceva ce-ar putea fi un divan. La curtea lui Ştefan, lucrurile sunt şi mai ciudate: Sfatul Ţării e ca o întrunire a colectivului din **Zbor deasupra unui cuib de cuci**. Ştefan prevesteşte venirea erei comuniste, boierii răspund în cor, pe mai multe voci: "Da, Măria Ta", "Aşa e, Măria Ta", "Are dreptate Măria Ta" şi, la un moment dat, unul dintre ei face un pas înainte, face o criză de isterie (din care se disting două cuvinte: "logofete Toma"), după care, foarte liniştit, de parcă nu şi-ar fi pierdut minţile cu un minut în urmă, face un pas înapoi. Mai există şi câţiva zimbri (vii), şi câţiva mistreţi (morţi: ceva îmi spune că nu s-a suferit de foame la filmarea asta), şi cîţiva (fraţi) Jderi (cu misiunea de a trage cât mai mult de timp până la bătălia aia nenorocită), dar - mult mai important pentru efectul întregii întreprinderi - există peruca lui Gheorghe Cozorici. Ea îl face pe Ştefan să arate ca o păpuşă Barbie cu mustaţă. (În chestiunea cizmelor lui roşii prefer să nu mă pronunţ.)

Prima oară când am văzut filmul nu mi s-a părut că Ştefan arăta ca o păpuşă. Mi s-a părut că arăta *ca Ştefan* - aşa cum îl ştiam din ilustraţiile lui Valentin Tănase la **Povestirile**

istorice ale lui Dumitru Almaş. Oare ilustraţiile fuseseră inspirate de film? Nu aşa funcţionau lucrurile astea? Se sprijineau unul pe altul; se legitimau între ele; se îngrămădeau în peisaj ca totemurile din camera unui autist, proclamând că totul e normal. Multora dintre cei care l-au văzut, **Ştefan** trebuie să li se fi părut lung şi plicticos; dar *anormal* nu cred că li s-a părut. Şi *era* anormal: nu se integra neam în peisajul cinematografiei internaţionale de la 1974. De fapt, se comporta ca şi cum nici n-ar fi existat un asemenea peisaj. Era numai el pe lume - tot aşa cum în lumea pe care o proiecta contam numai noi: ţara noastră - buricul pământului, un loc unic, mai izolat şi mai expus ca oricare altul, dar în acelaşi timp un centru vital, crestat cu semnul măreţiei. **Ştefan cel Mare** ne cerea să ne acceptăm cu mândrie izolarea, să nu ne îndoim de măreţia ei, să nu ne gândim că e ceva foarte în neregulă cu izolarea şi cu măreţia asta, a noastră, a lui - un film important din 1974, care (vorba amicului care mi-a ţinut companie când l-am revăzut şi fără de care poate că n-aş fi trăit să-mi spun povestea) arată ca un film destul de decent de pe la 1774.

În schimb, nici un motiv de tristeţe la numărul 9: **Şapte băieţi şi o ştrengăriţă** e o comedie erotică şi de aventuri (despre o garnizoană bonapartistă încartiruită într-un sat italienesc plin de ispite), realizată de Bernard Borderie, un om cu principii estetice clare şi inflexibile. După el, se cheamă că e comedie erotică şi de aventuri atunci când: 1. există două sau mai multe femei în acelaşi pat; 2. există două sau mai multe femei în aceeaşi baie; 3. vedeta feminină (Marilu Tolo) face baie din cinci în cinci minute; 4. la fiecare 25 de minute, Jean Marais intră într-o încăierare cu spada; 5. la fiecare 15 minute, Jean Marais sloboade un hohot de râs inexplicabil şi voinicesc - dat capul pe spate, tras palmă peste pulpă, dezvelit până la ultima măsea de minte - genul de râs pe care nimeni n-a mai avut destulă bărbăţie să-l încerce, de la Errol Flynn încoace. E reconfortant să ţi se amintească (mai ales dacă eşti încă sub efectul lui **Ştefan cel Mare**) că, în 1966, România putea să se asocieze la depravarea asta franţuzească. Nu numai că s-a asociat (ca ţară co-producătoare), dar a mai şi punctat (mai ales prin căpitanul echipei sale, Florin Piersic) atât la proba de actorie (împotriva lui Marais şi a lui Sidney Chaplin), cât şi - decisiv - la proba de sărutat gagici golaşe. Inutil de precizat, **Şapte băieţi şi o ştrengăriţă** e debil şi libidinos, o aberaţie, dar măcar e o "aberaţie de libertate", cum ar spune *Academia Caţavencu*. Probabil că mulţi dintre cei 7.550.000 de români care au intrat să-l vadă au râs, au fluierat şi au tropăit de la un capăt la altul, simţind că în România e la fel de bine ca în orice altă ţară, iar în ceea ce mă priveşte, prezenţa acestui film îmi dă un sentiment ceva mai bun faţă de întregul clasament.

Nici cu numărul 8 - **Haiducii** (primul film din serie, realizat în 1965) - nu am nici o problemă. Are sânge în vine şi are viteză, are (prin amabilitatea Margăi Barbu) o temperatură erotică mult peste media clasamentului, are un aer de ameninţare serioasă (insuflat de Amza Pellea din postura sa de personaj negativ), are chiar şi un pic de lustru (datorat prezenţei lui Toma Caragiu) - în fine, are de ce să se considere un adevărat film popular.

***

Columna (locul 7 în clasament) a fost unul dintre filmele copilăriei mele. Pe vremea

aceea, personajul meu preferat din viaţă şi din artă era, desigur, Ştefan (într-una dintre primele mele fantezii erotice, mă vedeam mergând călare printr-o pădure, spre un câmp de bătălie, strângându-mi buzele cu stoicism sub mustaţa blondă, încreţindu-mi fruntea sumbră sub coroana Moldovei, fără să mă uit înapoi, la doamna - una dintre educatoarele mele de la grădiniţă - care plângea într-un luminiş). Dar la mică distanţă în urma lui Ştefan venea Tiberius, comandantul şi colonistul roman din **Columna**. În orice caz, îl preferam pe Tiberius antagonistului său din film, Gerula (Ilarion Ciobanu), fost locotenent al lui Decebal şi lider al rezistenţei dace. Gerula era OK, dar era ca toţi ceilalţi eroi de film istoric românesc: ştia una şi bună - pământul ăsta e al nostru, poporul ăsta nu se va lăsa călcat de străini etc. Pe când Tiberius nu vorbea în numele poporului, ci în numele lui; el *era* un străin, un imperialist exilat la periferia imperiului, şi nu părea deosebit de onorat că se află acolo, dar avea nişte standarde de menţinut (nu în ultimul rând în materie de bărbierit). Pe scurt, cred că romanul îmi plăcea atât de mult pentru că era englez (actorul era Richard Johnson).

Nu mi-a displăcut nici acum. Mai mult decât orice alt episod din aşa-numita "epopee cinematografică naţională", **Columna** (1968) a fost gândit în termeni umani - mai întâi ca dramă istorică vie şi abia apoi ca monument. Nefiind vorba despre eroi ai neamului (Decebal face un lucru bun şi moare după primele 10 minute), scenaristul, Titus Popovici, a putut să-şi proiecteze personajele la scară normală. Gerula e vertical şi tenace, dar nu e un om de înţeles şi, pe măsură ce anii trec, rezistenţa lui la ocupaţie devine rezistenţă oarbă la progres. Tiberius e un om de acţiune, un soldat care acceptă orice comandă şi o execută cât poate el de onorabil, dar e şi un om luminat, o minte educată şi subtilă printre atâtea minţi războinice, şi Popovici (care clar se simte apropiat de el) îi scrie destule scene bune. Există un raport uman autentic şi plăcut între Tiberius şi tarabostele ciung (Ştefan Ciubotăraşu) care colaborează cu el mai întîi în silă, iar apoi din prietenie, şi există ceva tuşant în curtea pe care i-o face, la beţie, femeii dace (Antonella Lualdi) care în cele din urmă îl acceptă ca soţ. Marele eveniment istoric celebrat aici (e vorba, desigur, despre naşterea poporului român) e celebrat cu bun simţ - festivismul nu e lăsat să ştirbească decenţa a ceva ce este, în primul rând, un studiu al relaţiilor inevitabil ghimpate şi melancolice dintre cuceritori şi cuceriţi. (Sunt abordate inclusiv sentimentele de neputinţă, de umilinţă şi de frustrare ale unui popor mic, condamnat la supunere - sentimente care în "epopeea cinematografică naţională" se remarcă mai ales prin absenţa lor.) O altă plăcere, aici (ca şi la **Şapte băieţi şi o ştrengăriţă**), este aceea de a vedea cinematografia română aliniată la practica şaizecistă a distribuţiilor internaţionale. Şi ce dacă Richard Johnson era un Richard al celor care nu şi-l puteau permite pe Burton, şi nici Antonella Lualdi n-avea de ce să-i provoace cine ştie ce anxietăţi profesionale Sophiei Loren? Important este că el e bun, şi nici ea nu e rea. Gheorghe Dinică e superb în rolul trădătorului Bastos, iar *mea culpa* lui ("În nemernicia mea, ca un câine turbat...") a intrat pe merit în folclor. Filmul ar fi avut şanse să devină un clasic veritabil dacă ar fi avut un regizor mai puţin împiedicat ca Mircea Drăgan. Vă mai amintiţi bătălia din **Ştefan cel Mare**? Cea de aici - dată de forţele lui Tiberius, alături de forţa de rezistenţă a lui Gerula, împotriva barbarilor invadatori - e şi mai rea. Drăgan are, din nou, toate mijloacele necesare; de data asta are şi ce să descarce într-o bătălie - toate conflictele dramatice dezvoltate până în acest punct de Popovici; are un decor natural sălbatic şi înzăpezit, prielnic poeziei eroice; pentru barbari are măştile acelea care, orice s-ar spune,

inspiră mai multă teamă de necunoscut decât trăsăturile lui Colea Răutu; în faţa ecranului are 10.510.000 de perechi de ochi avizi de senzaţii. Şi ce face? Suprapune repede pe faţa lui Tiberius un montaj anemic de frânturi de bătălie neconcludente. Ce comandant e acela care intră aşa de tare în panică la perspectiva unei bătălii? Tiberius nu l-ar fi lăsat să comande nici hrănirea pisicilor din castru. Şi nici nu îndrăznesc să mă gândesc ce i-ar fi făcut marele Gerula.

Lucian Bratu este un regizor infinit mai fluent şi mai cultivat vizual decât Drăgan, dar singurul aspect al lui **Tudor** (episodul unu din epopeea naţională şi locul 5 în clasament) care rămâne interesant şi azi este apariţia Licăi Gheorghiu. Problema este că nu pot s-o descriu; nu mi s-a mai întâmplat niciodată să încerc să descriu o actriţă şi orice epitet pe care l-aş încerca să sune ca o mojicie. Ea joacă rolul unei tinere şi rafinate boieroaice care aspiră la lucruri sublime. Cum lucrurile de factura asta nu prea se fabrică în lumea ei putredă, ea obişnuieşte să spună: "Toţi suntem singuri." Ea îl cunoaşte pe Tudor Vladimirescu (Emanoil Petruţ) şi se dovedeşte capabilă să-l aprecieze. Dar, deşi înţelepciunea înnăscută îi spune că el nu e pentru ea, că e acolo într-un scop mai înalt - acela de a aduce cu un pas mai aproape de împlinire toate aspiraţiile şi calităţile poporului (adică o grămadă de calităţi şi de aspiraţii) -, inima ei de femeie nu-şi poate stăpâni freamătul gingaş ce o cuprinde de câte ori îl vede ("Ţii minte noaptea aceea...?"). Deci încearcă să-l oprească, dar în cele din urmă îl lasă să-şi urmeze drumul şi se mulţumeşte cu privilegiul, refuzat din principiu celor mai multe boieroaice, de a fi întrezărit sublimul. Pe scurt, o femeie cu oareşice calităţi. Şi hai să spunem că Lica Gheorghiu nu putea să le întrupeze la fel de convingător pe toate. Cea mai credibilă e partea cu singurătatea: peste trei ani, Gheorghe Gheorghiu-Dej avea să moară şi, din momentul acela, cineaştii aflaţi în căutarea interpretei ideale pentru vreun rol de boieroaică diafană aveau să ignore, în mod inexplicabil, experienţa şi calificările fiicei lui. Până la urmă toţi suntem singuri.

Bun. Locul 5: **Neamul Şoimăreştilor. Noimul Şoimăreştilor** este cel de-al treilea film care-l reprezintă pe Mircea Drăgan în clasament. Şi e filmul care era să mă omoare.

Începe cu una dintre faimoasele bătălii ale lui Drăgan. De data aceasta se înfruntă Ştefan Tomşa (ajutat de tătari) şi familia Movileştilor. Câştigă Tomşa (ca de obicei la Drăgan, nu se înţelege cum şi de ce). O mică noutate: Colea Răutu nu e turc, ci tătar. O noutate mai mare: tătarul nu e rău, e bun. Se face frate de cruce cu căpitanul Şoimaru (Mihai Boghiţă). Discută despre femei. "Femeile nu m-au oprit prea mult în viaţă", spune Şoimaru. "Mie mi-e dor să-mi văd satul." În drum spre sat se opreşte, totuşi, pentru o femeie. Femeia, fiică de boier, a fost răpită de nişte ruşi. Ruşii vorbesc rusa. (Polonezii - polona. Tătarii - tătara. E un film realist.) Femeia ţipă extrem de fals. (Nu e un film realist.) Ruşii intenţionează s-o batjocorească, dar Şoimaru o salvează la timp. Violul împiedicat în ultimul moment e una dintre situaţiile fundamentale ale filmului mut, dar acolo poţi să împărtăşeşti bucuria cineastului de a descoperi şi testa resursele cinema-ului, pe când aici nu poţi decât să încerci să împărtăşeşti bucuria golanilor care s-or fi aflat în sală (la 13.050.000 de spectatori, trebuie să fi fost câţiva). După ce se iubeşte puţin cu fiica de boier, Şoimaru ajunge la el acasă, la Şoimăreşti. Satul e dichisit ca în aşteptarea unei vizite de lucru. Anul e 1964. Ce s-a mai întâmplat în 1964? Păi Beatles-ii şi-au făcut debutul cinematografic în **A Hard Day's Night**. Pier Paolo Pasolini a

ecranizat Evanghelia. James Bond era cât pe-aci să fie tăiat în două de un laser. Şi aşa mai departe, departe, departe.

***

Ce înseamnă **Dacii** în memoria marelui public (13.112.000 de spectatori - locul 4 în *top*)? O colecţie de scene tari, dirijate de debutantul Sergiu Nicolaescu cu un entuziasm viril care trebuie să-l fi îngrijorat la vremea aceea pe consacratul Mircea Drăgan. Atunci când romanii asediază o cetate, mişcarea lor e maiestuoasă şi inexorabilă. Atunci când dacii îi prind la strâmtoare într-un defileu, ploaia de bolovani şi de săgeţi are o aparenţă convingătoare de greutate, de năprăsnicie. Într-o cinematografie aservită literaturii, speriată de acţiunea pură ca grasul clasei de ora de gimnastică, Nicolaescu cel din 1967 - un tânăr care nu se jura decât pe impactul vizual şi care muncea cu energie ca să-l obţină - părea să promită lucruri nemaivăzute: ce viaţă palpitantă ni se aşternea înainte pe ecranele ţării, ce bătălii, ce faze, ce senzaţii ne aşteptau! Energia şi profesionalismul n-au ţinut mult (succesul, da): acţiunea marca Nicolaescu a ajuns repede să nu se mai deosebească decât prin resursele materiale superioare de jocurile pe care li le inspira băieţeilor din spatele oricărui bloc din România. Dar în **Dacii**, pe lângă jubilaţia copilului ajuns la comanda unei armate adevărate mai simţi şi exuberanţa tehnicianului care ştie că s-a pregătit, şi uşurinţa adevăratului autor popular de a se identifica întru totul cu marele public pe care vrea să-l impresioneze. **Dacii** e o continuă demonstraţie de forţă: Cotizo, tânărul care a fost ales ca jertfă pentru Zamolxe (şi e fiul lui Decebal însuşi), stând întins pe o lespede, aproape de Sfinx, sub un nor vineţiu, cu puţin înainte de a fi aruncat în sulițe; dacii sărbătorind sacrificiul în felul lor sălbatic; generalul Fuscus decimându-şi legiunea înfrântă. Demonstraţia nu mai pare atât de convingătoare cum putea să i se pară unui spectator de atunci, dar lipsa de complexe care se simte în acest film, convingerea că putem şi noi să facem superproducţii la fel de tari ca ale lor, n-a ajuns să pară de neînţeles şi, cu puţină imaginaţie, te poţi apropia de sentimentele de mândrie cu care un spectator de la 1967 putea să iasă de la film: mândria de a avea o istorie atât de glorioasă, inseparabilă de mândria de a avea o cinematografie cu atâţia muşchi pe ea.

Mihai Viteazul (1970) a făcut şi mai mulţi oameni (13.330.000) să se simtă mândri. Ca anvergură şi complexitate logistică, e vârful indiscutabil al "epopeii naţionale". Îţi dă toată povestea (din 1593, când Mihai îşi cumpără tronul de la turci, până în 1601, când moare pe Câmpia Turzii), pe un fundal de politichie europeană la nivel înalt, care se străduieşte să fie cât mai cuprinzător şi mai detaliat (scenariul este de Titus Popovici). Regizorul, Sergiu Nicolaescu, nu mai are nervozitatea vânoasă a debutantului şi n-o înlocuieşte nici cu personalitate (adică stil), nici cu noi standarde de profesionalism, dar, în fine, spune povestea, ilustrează scenariul şi, atunci când caută câte un efect mai deosebit, ştie unde să-l caute (de exemplu, la Orson Welles, ale cărui tablouri din **Falstaff**, cu oşteni încleştaţi în noroi, preced cu trei ani tablourile foarte asemănătoare realizate de Nicolaescu la Călugăreni). Şi e de la sine înţeles că Amza Pellea e tot ce-ar trebui să fie un erou. Dar revederea acestui film e pentru mine o experienţă moale, lipsită de veselie. Problema e simplă: nu mai pot *să ţin* cu Mihai. Pot şi acum să ţin cu Tiberius din **Columna**, pot să-i fac galerie lui Florin Piersic atunci când se destrăbălează în uniformă de grenadier napoleonian, dar în numele României, în **Şapte băieţi şi o**

ştrengăriţă, pot să simpatizez chiar şi cu ambiţia-tăvălug a Licăi Gheorgiu de a fi serafică şi filozofic-resemnată şi uşoară ca fulgul în braţele lui Emanoil Petruţ. Dar nu mai pot să ţin cu Mihai. În conformitate cu viziunea comunistă asupra istoriei şi a oamenilor care o scriu, el e prezentat nu ca un individ care iese din rând şi face un lucru măreţ, ci ca o expresie a voinţei colective a românilor, care oricum e menită să triumfe. Nu e un personaj istoric, e însăşi forţa invincibilă a istoriei. Problema cu forţele astea impersonale este că n-ai cum să ţii cu ele - nici măcar atunci când intră în bătălie doar în cămaşă, dând cu barda în dreapta şi în stânga - aşa cum ţii, de exemplu, cu un Kirk Douglas în sandale sau cu un Mel Gibson în fustiţă. Sau ai cum? E clar că la un moment dat aveam cum; şi, după toate aparenţele, mulţi dintre noi au cum şi acum (şi nu numai Gigi Becali, care va ţine la fel de vehement cu Mihai şi la a două mii patru sute treizeci şi noua vizionare a filmului). E ceva rău în asta? De ce ar fi atât de rău ca oamenii să se simtă puternici şi importanţi ca popor, măcar pe durata unui film? Dacă americanii au atâtea filme care-i fac să se simtă mândri de istoria lor, de ce n-am avea şi noi? Şi totuşi există ceva nociv în mândria pe care continuă să o procure **Mihai Viteazul**: e o mândrie care nu permite pe lângă ea prea multă distracţie. **Mihai Viteazul** nu e un film prea distractiv. Prin tot ce face îţi spune că e un film "de importanţă naţională" şi "importanţa naţională" stă ca o cămaşă de plumb pe umerii lui. Îţi spune că nu se glumeşte cu aşa ceva. Şi ştim cam cine mai spune lucruri de felul ăsta.

***

Ştiu când e cazul să mă recunosc învins, iar **Păcală** (de Geo Saizescu) m-a învins. Nu pot decât să-i întind mâna şi să recunosc: m-a învins - e un film de nevăzut. Ştiu că 14.640.000 de români au fost de altă părere: iată unul dintre cele mai iubite filme româneşti din toate timpurile (locul 2 în clasament), o chintesenţă a umorului nostru popular, şi iată-mă pe mine scărpinându-mă în cap în faţa lui şi pierzând şirul la fiecare cinci secunde şi zgâindu-mă la el ca la cel mai intransigent şi mai greu accesibil film experimental din toate timpurile. Îmi place să cred că spectatorii din 1974 s-au îmbulzit la el pentru că au descoperit că avea proprietăţi halucinogene.

Dacă **Păcală** nu mi s-a părut comic, **Nea Mărin miliardar** (de Sergiu Nicolaescu) mi-a frânt inima. Intriga (în care Marin Juvete îşi întâlneşte sosia, un miliardar american pe nume Marlon Juvett) e scoasă din fundul magaziei de vechituri a teatrului de comedie. Concepţia lui Nicolaescu despre arta comediei cinematografice pare bazată exclusiv pe câteva priviri distrate aruncate pe un episod sau două din **Cascadorii râsului**: personajele se aleargă printr-un hotel de pe litoral şi tot cad (cu un efect sonor "haios") pe toboganul destinat gunoiului; îşi trag şuturi în fund (cu un efect sonor "haios"); încasează tarte în cap (cu un efect sonor "haios"). Tarte în cap! Asta spune totul: tarta în cap e ideea unui neofit despre pâinea cea de toate zilele a maeştrilor comediei mute. (În realitate, Buster Keaton, de exemplu, n-a aruncat şi n-a încasat o singură tartă în toată perioada lui de glorie.) Cât despre caricaturile de gangsteri americani, singurul argument care poate fi adus în favoarea lor este că nici portretele hollywodiene de est-europeni nu se caracterizează, în marea lor majoritate, prin fineţea tuşei. La care răspunsul este: dar nici chiar aşa. Nici *chiar aşa*. **Nea Mărin** nu e ca **Păcală**. Nu e indescriptibil; e consternant de explicabil. Nu e doar cea mai populară comedie românească din toate timpurile. E şi

matriţa marilor succese populare din epoca noastră. Îl elimini pe Amza Pellea (care oricum e din altă clasă), îndepărtezi câteva sutiene, mai îngroşi pe ici, pe colo şi obţii **Miss Litoral, A doua cădere a Constantinopolului, Garcea şi oltenii**. Dar nu asta mă doare pe mine. Gustul marelui public e ăla care e, şi nu doar în România, ci şi în America, unde cele mai populare comedii contemporane cu **Nea Mărin** erau cele cu Burt Reynolds, adresate cu precădere camionagiilor şi cowboy-lor. Nu, ce mă doare pe mine e constatarea că cinematograful românesc din 1979 nu te putea aduce mai aproape de Occident decât te aduc primele 10 minute din **Nea Mărin**: câteva imagini luate pe aeroportul din Frankfurt (Frankfurt!), o bombă într-un avion, o americancă răpită şi paraşutată într-o şalupă, o tranzacţie între gangsteri - prizonieră contra dolari (dolari!) -, o maşină aruncată în aer prin telecomandă. Mai aproape de atât nu se putea. Şi nu era aproape. Nu era deloc aproape.

Sigur, existaseră şi vremuri mai bune. Existase desfrâul franco-român din **Şapte băieţi şi o ştrengăriţă**; existaseră vedete occidentale; onorabilitatea lui Tiberius, voiniciile de tinereţe ale lui Nicolaescu, primele haiducii ale **Haiducilor**... Şi presupun că se poate susţine că lipsa totală de creier îi conferă lui **Păcală** o libertate de mişcare ce merită preţuită. Ca s-o luăm altfel: de câtă libertate de mişcare se putea bucura un film cu Lica Gheorghiu? Nu că Lica n-ar fi fost la rândul ei o senzaţie - mai ales în momentele ei romantice: "Îţi aminteşti noaptea aceea...?" Oh, Lica! Cum aş putea să uit?

Nimic de teapa lui 15 sau a Femeii visurilor!

Autor: Andrei GORZO

Ce ne trebuie? Mai multe filme de calitate. Numai filme de calitate. De o anumita calitate, vreau sa spun. Nu vorbesc despre cele mai inalte standarde ale artei cinematografice. Vorbesc despre un nivel decent de profesionalism si luciditate. Nimic din ce e sub nivelul asta n-ar trebui finantat (din bani publici).

Asadar, nimic de teapa lui 15 sau a lui Second Hand sau a Femeii visurilor sau a Raportului despre starea natiunii sau a lui Orient Express sau a lui Damen Tango sau a Magnatului. Astea nu sint simple esecuri; daca le numesti esecuri, sugerezi ca, desi n-au iesit bine, puteau sa iasa. Or, nu puteau. N-aveau nici o sansa. Ineptia lor trebuie sa fi fost evidenta, inca din faza de scenariu, pentru orice om care 1) stie sa citeasca, 2) are un dram de gust, 3) e dispus s-o vada. Nu e cazul comisiilor care le-au selectat pentru finantare. Bugetul pentru cinematografie nu permite finantarea a mai mult de 7-8-9-10 lungmetraje pe an. in conditiile astea, e o imoralitate strigatoare la cer sa dai OK-ul unor proiecte precum cele mentionate mai sus. Pina nu se schimba situatia asta, nici nu putem visa la o cinematografie.
Daca avem cinematografia pe care o meritam? Noi, cine? Noi, criticii? Noi, spectatorii? Acuma, fiecare cu pacatele lui, dar eu nu pot sa cred ca exista multi spectatori indeajuns de pacatosi incit sa merite filme ca Second Hand sau 15. Dimpotriva, ma pot gindi la destui critici (cei care aleg sa fie „draguti“ cu filmele respective) care nu merita o cinematografie mai buna.
Nu vreau sa ma exprim pe tema palmaresului UCIN. Nu de alta, dar nu am nimic de exprimat, cu exceptia vagii mirari babesti ca inca ii mai rabda pamintul. Sigur ca premiile astea joaca un anumit rol in perpetuarea imposturii, dar, pina la urma, cine le mai ia in

serios? Nu cineastii talentati. Si in nici un caz marele public. Mult mai mult rau fac emisiunile TV de pe posturi de mare audienta in care sint omagiate la gramada, fara discernamint, reputatii meritate si reputatii umflate, realizari reale si false. Cum ar putea fi activat binomul? Suna ca o problema de matematica a carei solutie este o formula exacta – una pe care eu n-o stiu. Eu nu ma pot gindi decit la o formula in care atit regizorul, cit si criticul isi fac meseria cit mai onorabil. Nu stiu daca e suficient pentru a activa vreun binom formator, dar poate sa ajute.

FILM. O mie de fete

Autor: Andrei GORZO

Dintre cartile de cinema pe care le am acasa, doar antologia cronicilor lui Pauline Kael arata mai folosita, mai rasfoita, mai hartanita, mai consultata, mai marcata de creioanele, cafelele si tigarile mele si de anii lungi de serviciu credincios, decit Secolul cinematografului. Mica enciclopedie a cinematografiei universale, volum coordonat de Cristina Corciovescu si Bujor T. Ripeanu (Editura Stiintifica si Enciclopedica, Bucuresti, 1989). Si datorita celor doi autori, am acum la dispozitie Cinema… un secol si ceva. O istorie cronologica a cinematografului mondial 3 martie 1895 – 31 decembrie 2000 (Cristina Corciovescu si Bujor T. Ripeanu, Editura Curtea Veche, Bucuresti, 2002): un volum nou-nout, mai complet, mai solid ca aspect, mai spatios ca design, mai rezistent la apucaturile mele de cititor-cinefil frenetic: peste 650 de pagini pe care sa le ras- si ras-rasfoiesc de cite ori am nevoie de o data (de exemplu: 6 iunie 1951 – prima editie a Festivalului international al filmului din Berlinul Occidental, deschisa cu „prezentarea in afara concursului a filmului Rebecca de Alfred Hitchcock“), de cite ori nu-mi gasesc somnul pina nu intru in posesia unei informatii rare (de exemplu: primul lungmetraj de fictiune haitian s-a numit Olivia, a fost realizat de Bob Lemoine si a fost lansat in 1977), de cite ori vreau sa-mi amintesc tot ce s-a intimplat intr-un anumit an (de exemplu, 1976: au murit Busby Berkeley, Luchino Visconti, Howard Hughes, Carol Reed, Adolph Zukor, Fritz Lang, Jean Gabin…, s-au acordat pentru prima data premiile César…, a debutat Alexandru Tatos…, s-a vorbit mult despre o gheisa care taie penisul amantului ei, in plan-detaliu, si despre Gérard Depardieu, care isi taie propriul penis, tot in plan-detaliu…, se mai vorbeste si acum).

Din prezentarea de pe coperta: „Cele 3800 repere ordonate in suita datarii lor prezinta cresterea si descresterea miturilor in cinema, a monstrilor sacri, dar si a cometelor, a curentelor deschizatoare de drumuri, a producatorilor atotputernici. O lume cu mii de fete ne intimpina si ne solicita imaginatia“. Mii de fete. Printre evenimentele anului 1939 gasim, desigur, premiera capodoperei lui Renoir, Regula jocului, dar si nunta lui Carole Lombard cu Clark Gable (din pacate, irezistibila marturisire a lui Lombard – „Doamne, stii cit il iubesc, dar nu pot sa spun ca e grozav la pat!“, una dintre cele mai faimoase si mai demitizante replici de la Hollywood – nu este citata). In 1962, in pagini alaturate, ne intilnim cu Emmanuele Riva in Thérèse Desqueyroux (un Bordeaux posomorit, o burgheza inadaptata, un sot otravit pentru pacatul de a fi un barbat blajin si banal) si cu Ursula Andress in Dr. No (Jamaica din cartile postale, Sean Connery in rolul lui James Bond, Ursula mai mult dezbracata). Iar in 1992, notita despre moartea unuia dintre cei mai mari artisti de cinema, Satyajit Ray, nu e asezata prea departe de fisa unei actrite care

jucase fara prea mare impact o serie de fufe blonde, pina cind a acceptat sa nu poarte chiloti intr-o anumita secventa din Instinct primar. Un lucru pe care autorii cartii l-au inteles foarte bine (altii nu-l vor intelege niciodata) este ca avem nevoie de toate aceste mii de fete ale cinematografului. La Pather Panchali al lui Satyajit Ray am cunoscut o fericire poate mai intensa decit la orice alt film, dar asta nu m-a facut sa-mi refuz placerea de a ma uita intre picioarele lui Sharon Stone. Cinematograful ar fi o pierdere de timp daca toate filmele ar fi ca Dr. No (m-as plictisi pina la urma de iesirea Ursulei din ocean, in costum de baie), dar n-as prefera ca toate sa fie precum Thérèse Desqueyroux (o ador pe Thérèse, dar – Doamne, iarta-ma – nu vreau sa sufar tot timpul).

Cartea contine, de asemenea, o selectie de comentarii semnate de sute de critici (si nu numai) din intreaga lume. Munca de documentare trebuie sa fi fost imensa (se cuvin a fi amintite contributiile Ioanei Creanga, ale Doinei Boeriu si ale Rodicai Pop-Vulcanescu: o mare parte din munca lor la Secolul cinematografului este cuprinsa in sectiunile 1930-1944 si 1960-1980 ale noului volum). Am (re)gasit unele dintre cele mai inspirate lucruri care s-au spus vreodata despre un film sau despre un cineast. Imi place cum vede David Thomson cariera cinematografica a lui John Gielgud: „In film el era ca un episcop la plaja, suflecindu-si pantalonii si chicotind, dar fiind convins ca totul nu e decit o frivolitate. A facut filme numai atunci cind i s-a cerut sa o faca, uluit de fragmentarea acestei arte, de modul ciudat de lucru si de vulgaritatea banilor“. Sau Thomson despre mult-laudata naturalete a lui Ingrid Bergman: „…o vesnica actrita care s-a straduit continuu sa fie o femeie «adevarata»“.

François Truffaut despre extraordinara empatie a lui Ingmar Bergman pentru eroinele sale: „Cred ca Bergman e mai degraba feminin decit feminist. Eroinele sale nu sint privite dintr-un unghi masculin, ci studiate intr-un spirit de totala complicitate“. Truffaut despre optimismul lui Frank Capra, ale carui miracole au devenit „tot mai improbabile, dar, luptind cu angoasa umana, cu indoiala, cu nelinistea, cu zbaterea pentru existenta de zi cu zi, Capra a fost un fel de vraci, adica un adversar al medicinii oficiale, si acest doctor bun a fost si un regizor bun“. Truffaut gasind le mot juste pentru a descrie stilul lui Fritz Lang: „inexorabil“. Pauline Kael sanctionind, intr-o cronica la Fahrenheit 451, admiratia idolatra a lui Truffaut pentru Hitchcock: „Prin darul sau de a reda bogatia vietii, Truffaut este mostenitorul de drept al celui mai mare regizor francez din citi au existat vreodata, Jean Renoir. Numai ca el aspira la tronul comercial al lui Hitchcock… Hitchcock este maestrul unui domeniu foarte restrins: chiar si perversitatile lui amuzante sint uni- sau bi-dimensionale“. Léon Moussinac comparindu-i pe Eisenstein si Pudovkin: „Un film de Eisenstein seamana cu un strigat, un film de Pudovkin evoca un cintec“. Principiul regizoral al lui Erich von Stroheim, asa cum l-a formulat André Bazin: „…sa privesti lumea suficient de aproape si cu suficienta insistenta pentru ca ea sa-si arate cruzimea si uritenia“. Geo Bogza entuziasmat de Ciinele andaluz: „E o fotografie-dinamita, care va submina si va face sa plesneasca in tandari fata cabotinizata de succese a vedetelor de pina acum“.

(Fireste ca n-a fost asa: dinamita nici macar n-a strimbat surisul cabotin si rapitor de pe fata star-system-ului, dar nu-i vina lui Buñuel si nici a lui Bogza.) Aceasta spendida evocare a filmului Alien, apartinind scriitorului J.G. Ballard: „…universul claustrofobic

al navei care erodeaza relatiile de camaraderie; entropia calatoriilor lungi, timpul incetinindu-se intr-atit, incit o scurta conversatie pare ca dureaza o zi intreaga; interiorul stilizat al navei Nostromo, imbinare de club de noapte si terminal de computer; ultima aparitie a Alienului cu coltii lui flaminzi, descins parca dintr-o pictura de Francis Bacon". Aceasta evocare, semnata de Penelope Houston, a geniului cu care Jane Fonda sugereaza crize abia stapinite si nervi torturati: „…isi duce existenta pe o gheata subtire ce crapa peste tot in jurul ei". Aceasta caracterizare a lui Orson Welles, semnata de John Simon, unul dintre cei mai cruzi critici care au scris vreodata despre cinema: „Partea proasta este ca si-a folosit talentele sale reale pentru a-si glorifica geniul sau imaginar". Scandalos, nu? Dar cartea merita deschisa de o mie de ori si pentru citatele de genul acesta, pentru placerea de a te ciondani cu un critic sau altul.

Cu Bujor T. Ripeanu si Cristina Corciovescu am putine motive de a ma ciondani. Am gasit foarte putine greseli (in mod ironic, una gogonata m-a intimpinat chiar in cel de-al treilea rind al introducerii-argument, cind vine vorba despre evolutia cinematografului de la inceputurile sale si „pina in pragul mileniului doi": mileniul care?) si foarte putine omisiuni grave (unde este Nicolas Roeg?). In rest, ma intreb ce cauta Contesa desculta (cu o fotografie!) in lista titlurilor si numelor-cheie ale anului 1954: n-a fost un moment de glorie pentru Humphrey Bogart si nici macar pentru Ava Gardner; cit despre ambitia autorului Joseph L. Mankiewicz de a spune totul despre Hollywood, filmul, dupa cum arata, putea fi facut si de cineva care n-a pus niciodata piciorul acolo. Si de ce, dintre numeroasele filme bune ale lui Woody Allen, nu-l gasim (decit intre paranteze) pe unul dintre cele mai bune (Zelig, ingeniosul sau pseudodocumentar despre „un om de la capatul alfabetului", care devine celebru chiar pentru ca este un nimeni), in schimb, il gasim (printre reperele anului 1980) pe unul dintre cele mai slabe (Stardust Memories, nefericita sa pastisa dupa 8 1/2 al lui Fellini)? Inteleg de ce s-a gasit loc pentru Lolita cea sexy, dar total lipsita de umor, a lui Adrian Lyne: a aratat ca, in 1997, Americii inca ii mai era frica de creatia lui Nabokov. Dar cred ca Lolita lui Stanley Kubrick merita sa figureze printre filmele anului 1962: de acord, actrita era majora si sexualitatea era atenuata, dar ce conteaza asta, pe linga James Mason, Peter Sellers si Shelley Winters, si dialogurile lui Nabokov, si toate calitatile care fac din Lolita cel mai uman film al lui Kubrick?
Dar acestea sint chestiuni de gust. Fiecare cinefil mai chichiricios poate veni cu propria lui lista de obiectii si regrete, mai mult sau mai putin intemeiate. In cazul unui volum de o asemenea cuprindere, ele sint pe cit de inevitabile, pe atit de inofensive. Cu bogatia sa de detalii, cu pasiunea, cunoasterea, rabdarea si capacitatea de sinteza pe care le-a presupus intocmirea ei, este o lucrare impresionanta – cea mai impresionanta din seria de dictionare admirabile pe care ni le-au oferit cei doi autori.

Videomanul de serviciu…

Autor: Andrei GORZO

…isi trage sufletul dupa: Pisica alba, pisica neagra (1998) de Emir Kusturica, cu Sabri Sulejmani, Zabit Memedov, Srdan Todorovic, Branka Kadic. Pisicile ca pisicile, dar porcul care, pe toata durata filmului, se infrupta dintr-un hirb de masina – porcul acela le eclipseaza. Ca sa nu mai vorbim de cirdul de giste, dintre care cea mai ghinionista este folosita pe post de prosop de personajul negativ, dupa ce acesta s-a facut literalmente de

rahat. (Nu-i usor sa fii personaj de film, daca filmul tau are legatura cu realismul magic: metaforele se tot concretizeaza in jurul tau si daca metaforele acelea sint scatologice, poti sa sfirsesti in felul asta.) Pisica alba, pisica neagra este o comedie romantica (si mai ales rromantica) usoara, cu perechi ce se incurca si se descurca, printre bufoni si intriganti, certuri ca la usa cortului, impacari cu lautari si rinjete cu dinti de aur: o poveste ce pare sa se intimple chiar in toiul chefului monstruos pe care l-a tras Kusturica, ca sa se destinda dupa munca grea la ambitioasa alegorie Underground. Avantajul videomanului: poate sa intrerupa carnavalul de cite ori simte nevoia unei clipe de liniste (Kusturica nu i-o ofera). Velvet Goldmine (1998) de Todd Haynes, cu Jonathan Rhys Meyers, Ewan McGregor, Toni Collette, Christian Bale, Eddie Izzard. Incepe spectaculos, cu venirea pe lume a pruncului Oscar Wilde, lasat la usa parintilor sai de o farfurie zburatoare, in 1854 (citiva ani mai tirziu, scolarul Wilde declara: „Vreau sa fiu un idol pop!“); continua cu un generic la fel de vibrant ca cel din A Hard Day’s Night; se transforma intr-o elegie pentru glam rock, cu sclipiciul, fardul si utopia sa sexuala, cu ceea ce un critic numea „imbinarea sa delicata de Dorian Gray si Darth Vader; si are in centru o enigma – starul fictiv Brian Slade (Rhys Meyers), a carui biografie e construita ca un puzzle à la Citizen Kane. In viziunea regizorului-scenarist, Slade este o iluzie din cap pina-n picioare („eleganta tinindu-se de mina cu minciuna“), de unde rezulta o biografie rock fara protagonist: Slade nu e un meteorit, ci o gaura neagra. Filmul e un fel de Cetateanul Glam fara cetatean. Dar glam-ul si Ewan McGregor (care trece cu brio prin toata gama de fite a rockerului care se respecta) fac toti banii.

FILM. Un portret al criticului ca artist: Pauline Kael

Autor: Andrei GORZO

Atunci cind ma gindesc la un actor preferat – sa spunem James Mason – si vreau sa citesc despre el (dar nu numai asta: vreau sa-l vad si sa-l aud in timp ce citesc), iau o carte de Pauline Kael si caut, de exemplu, cronica ei la ultimul film al lui Mason, The Shooting Party (1985). Citesc: „Baronetul Nettleby este personajul central – intruparea valorilor ce aveau sa se dezintegreze in viitorul razboi. Si James Mason, in ultimul sau film (a murit in iulie anul trecut, la saptezeci si cinci de ani), iese din scena intr-un stil glorios. In interpretarea sa, Nettleby e un om profund civilizat; ii vede pe ceilalti asa cum sint, dar vede si motivele pentru care sint asa. Nu ii spune cuvinte aspre decit unei singure persoane, arogantul Lord Hartlip (Edward Fox), pe care il mustra pentru ca «nu vineaza precum un gentleman», si chiar asta e spusa pe un ton de regret indurerat. Mason foloseste in acest rol o voce blinda, de om imbatrinit, si inflexiunile lui ascutite, plingarete, ne fac sa zimbim. Fata lui si mai ales acea voce ne sint atit de profund familiare incit, atunci cind il vedem intr-un rol pe masura, ceva ca un val de iubire trece de la public catre omul de pe ecran. Mason ne valideaza sentimentele; isi pune propriul declin fizic in slujba rolului, dar in nici un moment nu se transforma intr-un batrin grandios, nici nu-si permite vreun tremolo care sa nu fie o parte integranta, comica, a nobilului de tara constient ca e ineficace – ca-si pierde controlul... Si cind, spre sfirsitul filmului, Mason are o scena suprasaturata de posibilitati de patos si maretie, el se retine; magic, isi modereaza jocul. Nimeni nu l-ar putea acuza pe James Mason ca nu joaca precum un gentleman“. La fiecare Craciun, simt nevoia de a revedea ultimul film al lui John Huston, The Dead (1987), ecranizare a sublimei povestiri pe care James Joyce a

scris-o la virsta de 25 de ani. Si daca nu-l pot vedea, stiu ca Pauline Kael l-a surprins ca nici un alt critic de film cunoscut de mine, ca imaginile filmului, emotia primei dati cind l-am vazut, emotia primei dati cind am citit povestirea vor renaste indata ce voi citi in volumul ei de cronici: „Huston a realizat filmul la virsta de 80 de ani, dintr-un scaun cu rotile, ridicindu-se ca sa se uite prin obiectiv, cu tuburi de oxigen iesindu-i din nas si legindu-l de un generator portabil; in cea mai mare parte a timpului, a fost silit sa supravegheze actorii pe un videomonitor, in afara platoului, si sa foloseasca un microfon pentru a vorbi echipei. Si totusi, a patruns in zone dramatice in care nu mai intrase – scene de familie amuzante si calde… Si a facut totul intr-o stare de exuberanta linistita, ca si cum a face film devenise pentru el ceva firesc, mai simplu decit a respira… Dupa ce a intensificat viziunea noastra asupra vietii de familie, din care se detaseaza ultimele pagini ale povestirii, el recunoaste implicit ca nu poate imbunatati muzica lor. In povestire, aceste pasaje sint gindurile lui Gabriel. Aici, Huston pur si simplu li se preda si le auzim rostite de Gabriel, in timp ce afara zapada amesteca vii si morti. Limbajul lui Joyce pare a se topi in emotie pura si ceva se topeste in Gabriel… Pina acum, Huston nu si-a imbinat niciodata actorii atit de intuitiv, atit de muzical… Filmul isi gaseste intreaga semnificatie in linistea tonurilor meticuloase ale lui Donal McCann (interpretul lui Gabriel – n.m., A.G.), la sfirsit – in neajutorata constiinta de sine a lui Gabriel. Jeleste pentru ca s-a revelat lui insusi ca un om mai mic decit se credea. Jeleste pentru ca vede ca intreaga lume e in doliu. Si accepta sfirsitul nostru comun: zapada cade peste toti“. Deja am citat prea mult si aceste pasaje abia incep sa dea o idee despre vocea lui Pauline Kael. Vocea criticului american era vibranta, erudita, exuberanta, provocatoare, taioasa, iritata, iritanta, patetica, sarcastica, amuzata, repezita, ultragiata, adinca, lejera – putea fi toate lucrurile astea si mai multe, uneori putea fi mai multe lucruri in acelasi paragraf, in acelasi timp. Pentru Kael, modul cel mai onest de a scrie despre filme era sa-si comunice direct experienta de spectator – caracterul ei imperios, imediat, totul petrecindu-se acum, fara pauze, impresie dupa impresie, declansind reactii si asocieri, adunindu-se nu intr-un verdict, nu intr-o analiza finala, ci intr-o stare de spirit (de la entuziasm la pustiu interior), de unde putea sa inceapa analiza. Pauline Kael a abordat filmele dintr-o perspectiva care nu era nici a jurnalistului obisnuit (cu darile lui de seama, cu rutina cronichetei lui saptaminale), nici a specialistului cocotat undeva, deasupra filmelor, privindu-le „obiectiv“, judecindu-le „la rece“, intr-un limbaj „elevat“, impartindu-le calm in bune si rele. Ea era in mijlocul spectatorilor, cu filmul intimplindu-se sub ochii ei, si ea reactiona cu tot ce avea (intelect, emotii, umori, libido, amintiri personale) si punind la bataie tot ce vazuse, citise, ascultase, cunoscuse, traise, pentru a face ordine in virtejul de senzatii si ginduri pe care le poate provoca un film si pentru a-i calauzi astfel pe alti spectatori. A inceput sa scrie (in reviste cu tiraj redus) si sa vorbeasca despre filme (la un post de radio fara mare audienta) intr-o perioada de reinnoire a cinematografului, cind regizori din Franta, din Italia, din Suedia, din Anglia, din Japonia, din India demonstrau, film dupa film, ca arta lor este la fel de relevanta ca scrierile celor mai importanti romancieri contemporani. De asemenea, era o epoca (sfirsitul anilor ’50, inceputul anilor ’60) cind criticul de film inceta sa fie o figura marginala, incepea sa conteze: Truffaut, Godard si altii din Noul Val francez au scris despre filme (in Cahiers du Cinéma) inainte de a face film; la fel si unii reprezentanti ai Free Cinema-ului britanic; prin teoria filmului de autor, revista Cahiers du Cinéma a deschis ochii publicului, facindu-l sa perceapa rolul creator al regizorului de film; transformata in politica, teoria (cu insistenta ei asupra personalitatii

regizorului, asupra unitatii tematice si stilistice de care opera lui trebuie sa dea dovada ca sa-i cistige titlul de autor) a schimbat ierarhiile – profesionistii veterani ai vechiului Hollywood se trezeau aclamati ca „genii“ si „poeti ai ecranului“ si erau hartuiti de critici francezi cu intrebari pompoase despre semnificatiile profunde ale operei lor, in timp ce reputatii aparent indestructibile erau masacrate in doi timpi si trei miscari, pentru ca, din motive cunoscute numai de Cahiers du Cinéma, nu intruneau calitatile necesare unor autori. Atunci cind criticul Andrew Sarris a popularizat teoria in America, Pauline Kael a sarit in lupta, impotrivindu-i-se cu toata verva si autoritatea vocii ei. A aratat cum, aplicind politica filmului de autor, „efortul de a vedea un film devine superfluu, din moment ce judecata este apriorica. E ca atunci cind cumperi haine dupa eticheta: e Dior, deci e bun“. A expus caracterul arbitrar al distinctiilor, intre autori si nonautori, operate de Sarris si de comandoul de critici francezi care-l instruise: „Sarris crede ca virtutea care face un auteur este un «elan al sufletului»… Se presupune ca cei care au acel elan il au pentru vecie si filmele lor reveleaza «unitatea organica a carierelor regizorale»; si cei care nu-l au – asta e, in cel mai bun caz nu ne pot da decit «filme clasice datorate actorilor». E ironic faptul ca un critic, incercind sa stabileasca reguli simple si «obiective» ca ghid pentru alti critici, pe care nu-i considera suficient de dotati ca sa-si foloseasca propria inteligenta si propriul gust, ajunge – acolo de unde a pornit, de fapt – la o teorie bazata pe revelatia mistica… E ca atunci cind o femeie ne spune ca o anumita rochie ii da ceva: sentimentul ei are la fel de mult de-a face cu judecata critica precum sentimentul criticilor auteur-isti ca Minnelli are (elanul acela – n.m, A.G.), dar Huston n-a avut niciodata“.

Indiferent daca avea sau nu dreptate (si aici avea, cu siguranta), capacitatea lui Kael de a crea o polemica ii facea pe cititori sa simta ca filmele sint importante – nu doar doua ore relaxante simbata seara, ci lucruri vii care provoaca pasiuni si confruntari. Si dintr-o data cronicarul de film nu mai era o semnatura insignifianta, la capatul citorva rinduri cuminti, politicoase, timide, pe care le treci cu vederea, asa cum stau ascunse in paginile unui ziar. Dintr-o data o voce independenta, elocventa, directa, cu nota de insolenta pe care i-o conferea argoul, ii ataca pe ceilalti cronicari pentru pretentiile lor, pentru lenea lor, pentru faptul ca inghiteau si transmiteau mai departe publicitatea in care Hollywoodul isi impacheta filmele costisitoare si proaste, pentru obtuzitatea lor in fata a ceea ce era indraznet si proaspat. Pauline Kael ii executa cu umor si eleganta. Scria: „Tindem sa luam ca de la sine inteles un anumit nivel al constiintei – acea constiinta care ne leaga de prieteni, care ne atrage spre noi prietenii. Daca vreun cunoscut de-al meu ar spune despre Priveste inapoi cu minie ceea ce-a spus revista Variety, m-as simti ca si cum Grand Canyon s-a cascat deodata la picioarele mele“. Aici, vocea ei e ranita – e ca si cum ar tremura de indignare morala. In jurul filmului discutat, ea creeaza o zona de turbulenta, construieste o arena. Continua, luindu-ne ca martori la indignarea ei: „Pe ce baza ai putea continua sa stai de vorba cu cineva care a spus ca «tema subtirica din Priveste inapoi cu minie e doar o scuza pentru Osborne ca sa-si verse fierea pe un numar de conventii care slujesc lumea destul de bine de un anumit numar de ani»? Precum colonialismul, presupun, si sistemul claselor sociale, si segregarea, si alte citeva conventii…“. Te atragea in tabara ei, alaturi de ea, cit mai departe de individul odios si anonim de la Variety. Si lasindu-l pe acesta sa singereze in rumegusul arenei, se intorcea si imbratisa cu pasiune filmul respectiv, aratindu-ti cum sta treaba, de fapt, cu tema lui „subtirica“: „…E un film despre frustrarile intelectuale ale unui om care simte prea mult – un idealist

care nu si-a pierdut idealurile: ele sint infectate si supureaza. E despre felul in care sensibilitatea lui se transforma in durere si devine tortura pentru ceilalti. E despre esecurile barbatilor si femeilor de a-si da unii altora lucrurile de care au nevoie, astfel incit iubirea se infecteaza. Si e despre resentimentele de clasa, vidul moral al celor aflati la putere, absenta curajului. E despre omenie vazuta ca o cauza pierduta – despre infringerea umana. Richard Burton aduce rolului pasiunea pe care compatriotul sau a pus-o in versurile: Do not go gentle into that good night. Rage, rage against the dying of the light". Citind-o, voiai sa vezi filmul, chiar daca l-ai mai vazut, chiar daca ai vazut sau ai citit piesa. Voiai sa traiesti emotia ei. Si-a pierdut slujba la revista McCall's pentru o cronica in care desfiinta Sunetul muzicii, numindu-l „Sunetul banilor". Astazi, ferocitatea ei fata de acel film pare exagerata. Dar in 1965, cind peste tot in Asia si in Europa apareau noi valuri, care revolutionau cinematograful, banalitatea la scara mare in care se complacea Hollywoodul parea greu de zdruncinat; si in acel articol, Sunetul muzicii era ales sa reprezinte toate lucrurile responsabile de inapoierea filmului american: comercialismul nerusinat, kitsch-ul de mare montare, falsitatea.
Pauline Kael era deja celebra. In curind avea sa se angajeze la revista New Yorker, unde a tinut rubrica cinematografica pina in 1991, cind boala (Parkinson) a silit-o sa se retraga. New Yorker i-a tocit intrucitva ascutisul limbii; acea publicatie prestigioasa nu tolera atacurile impotriva altor jurnalisti. I-a oferit, in schimb, un public mare si cea mai buna companie posibila – John Updike se ocupa adesea de cronica literara. De asemenea, i-a oferit spatiu in care sa se desfasoare: avea nevoie de multe coloane ca sa exploreze un film, ca sa identifice toate cheile unei reusite, toti pasii gresiti care duc la un fiasco. A ramas controversata. Unii elitisti si profesori de cinema au acuzat-o ca scrie o critica populista, ca, in esenta, cauta in cinematograf un simplu divertisment. Altii i-au reprosat elitismul si severitatea. Putea merge prea departe, entuziasmindu-se sau respingind. Avea o apetenta (si un real talent) pentru hiperbola, si dat fiind faptul ca vedea fiecare film doar o singura data (criticul David Thomson a scris despre acele vizionari in timpul carora auzea necontenit scirtiitul creionului ei, miscindu-se frenetic pe caietul de notite), dovedea temeritate abandonindu-se acestei apetente, fara a-si mai verifica impresiile. De exemplu, a scris: „Filmul lui Bernardo Bertolucci Ultimul tango la Paris a fost prezentat pentru prima data, in seara inchiderii, la New York Film Festival, pe 14 octombrie 1972; acea data ar trebui sa ramina o borna in istoria filmului, comparabila cu 29 mai 1913 – seara in care Le Sacre du Printemps a fost interpretat pentru prima oara – in istoria muzicii". Multi vor contrazice aceasta judecata. Intotdeauna a numit atractia ei pentru cinema „dragoste" – nici un cuvint mai mic. Ca toti marii indragostiti, se putea face de ris din iubire. S-a lasat sedusa de stilul lui Brian De Palma si poate ca filme ca The Fury si Dressed to Kill nu meritau rapsodiile compuse de ea in cinstea lor. Bunul ei simt era mortal atunci cind venea in contact cu ifosele pseudo-artistice, cu scliviseala si pretentiile, dar atunci cind, in numele lui, Kael lanseaza un atac impotriva a trei filme – Anul trecut la Marienbad, La Dolce Vita, La Notte, luate la gramada –, merge prea departe, pare marginita, circotasa, tendentioasa. Avea limitele ei. N-a scris nici un cuvint despre Tarkovski sau despre Fassbinder: n-ar fi putut sa-i nege, n-ar fi putut sa-i laude – nu-i spuneau nimic.

Iubea actorii si, in privinta lor, instinctul ei nu dadea gres – in 1977, ea a vazut talentul in Jessica Lange, in timp ce alti critici nu vedeau decit o blonda tipind, prinsa in pumnul lui

King Kong. Admira excesele de care sint capabili marii regizori cu „temperament expansionist“, proiectele grandioase in care s-au ratacit „oameni ca Griffith si von Stroheim, si Abel Gance, si Eisenstein, si Fritz Lang, si Orson Welles, care au gindit in termeni mari, oameni ale caror esecuri prodigioase fac succesele altora sa para insignifiante“. Iubea celelalte arte, in special literatura – si articolele pe care le-a scris despre The Bostonians (filmul lui James Ivory) sau despre A Passage to India (filmul lui David Lean) – am ales doua exemple la intimplare – sint pline de comentarii succinte, patrunzatoare, despre arta lui Henry James, respectiv arta lui E.M. Forster. Avea un talent creator. A inceput sa scrie la New Yorker intr-o perioada cind cinematograful american incepea sa iasa din apatia care o revoltase pe ea, atunci cind condamnase Sunetul muzicii. Se pregatea o renastere si Pauline Kael a facut parte din ea: i-a sustinut pe Arthur Penn si pe Sam Peckinpah, a ajutat o intreaga generatie, Coppola-Altman-Scorsese-Spielberg etc., sa se impuna. Desi, ranit ulterior de cronica ei negativa la Taurul furios, Martin Scorsese a declarat ca n-o mai citeste, tot el a recunoscut ca Pauline Kael i-a facut reputatia. Si tot ea a creat critici: oameni atrasi de cinema, fara sa stie prea bine ce se intimpla cu ei si de ce, s-au format citind textele ei, au invatat sa vada. Numele ei inseamna ceva pentru multi dintre cei care scriu – oriunde – despre filme, indiferent daca i-a influentat sau nu. Inseamna ceva pentru Alex. Leo Serban si Mihai Chirilov. Inseamna ceva pentru mine. Pauline Kael a murit in ziua de 3 septembrie 2001. Avea 82 de ani.

LUX

Nine e un amestec de profesionalism broadwayan osificat, antitalent cinematografic, eurofilie kitschoasa si parada a modei: entertainment de lux, dar bad entertainment.

Regizat de **Rob Marshall**, Nine e adaptarea unui musical de pe **Broadway**, care e la randul lui adaptarea unui film: 8 1/2 al lui **Fellini** – un film despre un regizor celebru si despre talmes-balmesul de fantezii, pofte, vinovatii si duiosii din capul lui, un talmes-balmes din care **Fellini** facea un mare spectacol. Nine incearca sa faca acelasi lucru, dar, pe langa faptul ca e gaunos, nu e entertaining decat intr-un sens foarte modest al termenului, intr-un mod datorat banilor, nu creativitatii si nici macar profesionalismului. Profesionalismul broadwayan demonstrat aici e unul osificat: mu- zica si versurile sunt compuse de niste oameni care stiu cum ar trebui sa sune un slagar de **Broadway** – ce tip de energie ar trebui sa aiba, spre ce gen de istetime ar trebui sa tinda rimele –, dar care nu sunt capabili decat sa simuleze energia si istetimea. Cat despre profesionalismul cinematografic al lui **Marshall**, acesta e precar: metoda lui de a *„cinematografiza“* niste numere muzicale gandite pentru scena este sa tot sara, prin montaj – in esenta, fara nicio metoda –, de la un loc de filmare la altul si de la color la alb-negru.

Asadar, noroc cu banii: cand ai multi bani de cheltuit, ai tot timpul ceva de aratat – ba un peisaj, ba o **Alfa Romeo**, ba un pic de **Penélope Cruz** in desuuri, ba un pic de **Nicole Kidman** cu palarie barbateasca – si timpul trece. Personajul regizorului (**Daniel Day-Lewis**) are acelasi nume (**Guido**) si exact aceleasi framantari pe care le avea si in filmul lui **Fellini** (de exemplu, conflictul dintre o educatie catolica si o natura senzuala), dar **Fellini** chiar scormonea in aceste conflicte (cel putin intr-o anumita masura erau si ale lui), pe cand Marshall doar le bifeaza superficial.

OCHIUL URAGANULUI

Agora e o superproductie plasata in antichitate, dar una neobisnuit de ambitioasa intelectual, cu un foarte clar punct de vedere antireligios.

Eroina filmului **Agora e Hypatia**, o filozoafa, matematiciana si astronoama care a trait in provincia romana **Alexandria**, in secolele IV-V, si a murit ucisa de niste fanatici crestini. Jucata de **Rachel Weisz**, ea petrece un film intreg uitandu-se la cer – cautand legile care guverneaza miscarile planetelor –, in timp ce tavalugul crestinismului matura totul in jurul ei. Personajul e definit aproape exclusiv prin setea sa de cunoastere, prin pasiunea sa intelectuala – o calitate greu de dramatizat si greu de proiectat actoriceste. Ea constituie un centru destul de static si de distant pentru un film istoric de mare montare cum e **Agora**, dar regizorul **Alejandro Amenábar** si co-scenaristul sau, **Mateo Gil**, o prezinta asa cu un scop. In schema lor dramaturgica, ea reprezinta reperul de rationalitate si deschidere intelectuala de care celelalte personaje se indeparteaza inexorabil pe parcursul filmului; e vorba de doi barbati, fosti discipoli de-ai ei, care, fiecare din motivele lui, aleg sa mearga cu valul triumfator al crestinismului.

E inevitabil ca valul sa-i duca tot mai departe de ea, dupa cum e inevitabil ca valul sa se intoarca la un moment dat impotriva ei, strivind-o. E o schema dramaturgica inteligenta, fara mari ingrosari sau fortari – **Amenábar** nu arde etapele din evolutia personajelor, ca sa ajunga mai repede la capatul demonstratiei. Asta desi nu face niciun secret din parti-pris-ul lui. Nu e vorba despre un parti-pris anticrestin, ci despre unul antiteist. In repetate randuri, Amenábar ne invita sa ne privim planeta din spatiul cosmic si sa ascultam de-acolo vaierele pamantenilor (crestini, evrei, politeisti) prinsi in razboaie religioase. Mesajul e clar: suntem mici si singuri.

O GASELNITA

Up in the Air (premiera: 29 ianuarie) e un film cu sanse la Oscar, insa nu e bun. E o comedie romantica gaunos-serioasa: vinde gogosi cu aerul ca spune adevaruri grele.

Sus, in aer e inca o comedie romantica despre un burlac convins care ajunge sa aprecieze **Valorile Familiei**, dar una care vine cu o gaselnita extrem de actuala, garantata sa atinga un nerv sensibil. (Asta n-o face admirabila, ci eficient-oportunista.) **Gaselnita** e profesia eroului (**George Clooney**): acesta da afara oameni; face treaba murdara a sefilor de pe tot cuprinsul Americii, care vor sa concedieze fara a trebui sa-i priveasca in ochi pe cei concediati. E foarte abil si foarte necinstit din partea realizatorilor (in primul rand a regizorului **Jason Reitman**) sa lege optiunea de viata personala a eroului (refuzul de a se aseza la casa lui) de activitatea lui profesionala in serviciul inumanitatii capitaliste: alaturate astfel, cele doua par sa se explice una pe alta, par produse ale aceleiasi inumanitati (ca si cand munca murdara a eroului n-ar putea fi facuta la fel de bine si de un familist, ca si cand n-ar putea sa existe si oameni care nici nu fac o munca murdara, nici nu se asaza la casa lor).

Acest tertip (care exploateaza fricile create de **Criza**) le permite realizatorilor sa confere unei morale banale de comedie romantica (*„Valorile Familiei Sunt Totul“*) un aer de gravitate pe care alte comedii romantice nu-l au; le permite sa prezinte Valorile Familiei drept singurul leac impotriva raului care a produs si Criza (ca si cand aceste valori nu se pot corupe si ele, nu pot fi roase la randul lor de multe rele). Filmul ne serveste gogosi cu aerul ca ne spune adevaruri grele. Felul in care realizatorii isi joaca in sfori protagonistul, conducandu-l pe drumul mantuirii, e initial elegant, apoi tot mai grosolan, iar faptul ca au distribuit someri reali in rolurile unora dintre victime e de prost-gust.

NU-PREA-TALENTATUL-DOMN-RITCHIE

Sherlock Holmes putea fi si mai rau decat este, dar mult mai rau nu putea fi.

Regizat de **Guy Ritchie**, **Sherlock Holmes** e un talmes-balmes de batai in **kung fu**, ritualuri de magie neagra, scamatorii cu planurile temporale (mai putin lipsite de noima decat in alte filme de Ritchie, dar, ca de obicei, mult mai putin smechere decat i se par lui), peisaje londoneze victoriene pictate pe computer (in culori violente de banda

desenata), costume de epoca adaptate gusturilor moderne, mascariciuni vizuale si verbale indatorate nu vechilor carti si filme cu **Sherlock Holmes**, ci mai curand vechilor **James Bond**-uri cu **Roger Moore**, deductii detectivistice, deghizaje, conspiratii, pitici, explozii, uriasi. Nimeni nu spune ca ingredientele astea n-ar fi putut merge bine impreuna, dar Ritchie si scenaristii lui nu le fac sa mearga impreuna, ci doar le inghesuie; pentru ei, important e sa aiba tot timpul cu ce arunca in spectator – ba un pitic, ba o explozie, ba un kung fu.

Acesta e modul clasic de operare al oamenilor care fac divertisment fara a avea talent, fara a avea o idee generala despre ceea ce fac, avand doar bani. Banii pot pune pe ecran multe lucruri, dar nu pot aduna acele lucruri intr-un intreg smecher (cum se vrea acest Holmes); e nevoie si de umor (or, **Ritchie** nu prea are umor; are o nevoie ireprimabila de a glumi, dar asta-i altceva), e nevoie si de stil (or, Ritchie n-are stil; n-are decat afectari – de pilda, jocurile lui cu planurile temporale – care, ce-i drept, pot lua ochii si pot trece drept talent regizoral). **Robert Downey Jr**., care joaca rolul titular, e un mare talent, dar, neglijat de un regizor si de niste scenaristi ocupati sa arunce tot timpul in noi – fara discernamant si fara stiinta de a construi – cu atractii mari, mijlocii si mici, e redus la a face mutrite simpatice.

AVATAR

Atunci cand vorbim despre **Avatar**-ul lui **James Cameron**, ne-ar putea fi util sa distingem intre cele doua evenimente care poarta acest nume: intre Avatar ca expozitie-spectacol menita sa demon-streze posibilitatile 3-D-ului si ale altor tehnologii; si Avatar ca simplu film.

Avatar-expozitia e un knock-out: un mediu creat cat se poate de artificial (pe computer) astfel incat sa para cat se poate de natural (o jungla de pe alta planeta, ai carei locuitori traiesc in acord cu natura), o flora si o fauna fantastice, pe care 3-D-ul incearca sa le faca sa-l impresoare pe spectator, sa-l ameteasca si sa-l absoarba intr-un grad in care nicio lume virtuala nu l-a mai absorbit vreodata. Din pacate, Avatar-filmul – filmul dinauntrul acestei expozitii-spectacol – nu e mare scofala. E un foarte conventional western *„de tip nou“*, adica unul in care indienii sunt superiori spiritual, iar albii sunt rai, cu exceptia unuia care se indragosteste de o printesa indianca si descopera superioritatea modului ei

de viata si ajunge sa lupte alaturi de poporul ei impotriva propriei lui rase – bineinteles, totul mutat in spatiu.

Atunci cand efectul de noutate (datorat 3-D-ului si aerului nemaipomenit de viu al personajelor create pe computer) incepe sa se disipeze (ceea ce in cazul meu s-a intamplat dupa o ora), caracterul de *„statut“* si *„reincalzit“* al personajelor, dialogurilor si situatiilor devine flagrant. Noutatea tine exclusiv de *„penajul“* acestor *„indieni“* si de caracteristicile botanico-zoologice ale habitatului lor; ei insisi – cu vorbele lor de intelepciune si cu ritualurile lor – sunt niste clisee si nici noul *„penaj“*, nici noul habitat, oricat ar fi de spectaculoase, nu le pot facesa fie cu adevarat proaspete si vii.

CA LA MUZEU

Arta lui **Pedro Almodóvar** a intrat intr-un proces de academizare. Noul lui film, Imbratisari frante, e ca un muzeu Almodóvar: toate temele si motivele lui sunt acolo – viziunea filmocentrica asupra vietii (adica totul se invarteste in jurul cinema-ului), cultul divei, gustul fistichiu in materie de decoratiuni interioare, tropii melodramatici (secretul de familie, gelozia criminala, accidentul care-l lasa infirm pe erou), insa ele nu mai genereaza prea multa electricitate dramatica; sunt acolo pentru a fi inspectate respectuos, laolalta cu arhitectura impunatoare a muzeului (scenariul e totodata foarte intortocheat si usor de urmarit), cu iluminatul perfect si cu atmosfera generala de ordine si armonie estetica – de clasicitate.

Unii vor spune ca Almodóvar a devenit mai meditativ, dar *“meditatie“* e un cuvant prea pretentios pentru ce face el aici – si anume sa brodeze comod pe ideea ca Cinema-ul = Dragoste, Dragostea = Cinema. Indragostitii sunt un regizor (**Lluís Homar**) si o actrita (Penélope Cruz): cinema-ul e catalizatorul atractiei dintre ei. Tot el este si vraja prin intermediul careia sotul batran si bogat al actritei, care este si producatorul filmului lor, ii tine sub puterea sa. E unealta geloziei sotului (care pune sa fie filmati) si unealta razbunarii lui. Si e tot ce ramane dupa ce totul se face praf. Broderia asta e fina si draguta (pana si niste radiografii ale eroinei sunt montate astfel incat sa compuna un filmulet de dragoste inchinat oaselor ei), dar, pe langa designul indraznet al lui **Tarantino** din

Inglourious Basterds – un alt univers filmocentric, dar unul plin de electricitate –, ea apare atat de lipsita de substanta si de fantezie incat abia se poate spune ca exista.

ESTETIC-INCORECT

Mult laudat pentru talentul sau unic de a combina tropi (figuri de stil) si personaje derivate din diverse genuri cinematografice, Quentin Tarantino a fost si mult criticat pe motiv ca niciodata nu incearca sa ajunga, prin intermediul acestor tropi si al acestor personaje, la „lumea reala“. Filmele lui nu au decat un singur context: filmele altora.
Pentru el, filmele se constituie intr-un univers paralel, cu realitatea lui proprie, de sine statatoare. Inglourious Basterds, filmul lui cu evrei si nazisti, e, mai mult decat orice alta creatie de-a lui, un film despre filme, un film care se raporteaza exclusiv la mitologia cinematografica a evreului si nazistului. Nu e de mirare ca i-a adus lui Tarantino cele mai dure critici din cariera lui: mitologia in interiorul careia se joaca, aparent insensibil la realitatile istorice care au generat-o, e, de asta data, mitologia crescuta in jurul unei tragedii. Dar acest film e si cea mai completa pledoarie formulata pana acum de Tarantino in apararea viziunii lui. In termeni mai expliciti ca niciodata, el instituie cinema-ul intr-o lume mai buna: nu e vorba doar despre faptul ca, in filmul lui, evreii sunt cei care-i terorizeaza pe nazisti cu violenta lor, ci in primul rand despre faptul ca, in cinema, „*nazistii“* sunt doar un trop, *„violenta*“ e doar un trop si totul se rezolva estetic.
E greu de spus ce e acest film, dincolo de faptul ca e ceva de Tarantino. Are momente cand se apleaca spre farsa, spre parodie sau spre artificialitatea aceea stridenta pe care anglo-saxonii o numesc camp, insa nu cade definitiv in niciuna din ele; are si cateva dintre cele mai riguros elaborate corp-la-corpuri verbale din toata opera lui Tarantino. E greu de spus ce e, dar ce e e estetic-corect.

Vieţuire cu familia Skywalker - *Războiul stelelor*

Andrei Gorzo, Răzvan Rădulescu
14.06.2005

Andrei Gorzo: - Măi Răzvan.

Răzvan Rădulescu: - Măi Gorzo.

A.G.: - Mai întîi lasă-mă să-ţi zic de oamenii ăştia cu care mi s-a întîmplat să mă întîlnesc după vizionarea de presă. Ştii cum făceau cînd aflau de unde vin? În primul moment, se uitau în ochii mei de parcă ar fi sperat ca un fragment de film să fi rămas întipărit acolo, ca să-l poată vedea şi ei. Dar în momentul următor dădeau înapoi şi începeau să ţipe: "SĂ NU-MI POVESTEŞTI!". Poftim? Ce să nu vă povestesc? Probabil că există şi oameni

care au reuşit să străbată ultimii cinci ani fără să afle despre ce va trata **Episodul III** din **Războiul stelelor**, dar zău dacă ştiu cum au făcut-o! Chiar asta-i poanta cu **Episodul III** (care e de fapt cel de-al şaselea film din serie): faptul că toată lumea ştie dinainte povestea; de-asta se duce - ca să-l vadă pe tînărul cavaler Jedi Anakin Skywalker trecînd de partea întunecată a Forţei şi transformîndu-se în Darth Vader, dar nu înainte de a face doi copii, Luke şi Leia, inamicii lui din episoadele **IV, V** şi **VI** (care au fost de fapt primele trei din serie). Mergi la **Episodul III** tot aşa cum duci pînă la capăt jocul ăla în care trebuie să uneşti nişte puncte: ştii ce animal o să-ţi iasă, dar tragi şi ultimele linii - e o formalitate care trebuie îndeplinită. Cum dracului a ajuns atîta lume să îndeplinească formalitatea asta ca pe un ritual de maximă importanţă - unul în care trebuie să intri pur, nemaculat de ce ţi-ar putea povesti alţii?

R.R.: - Că te duci la filme al căror final îl cunoşti nu e nici o noutate. Ca să fiu trivial, iată: o grămadă de oameni au văzut **Titanicul**, ştiind că acesta se va scufunda. Dimpotrivă, cei care au vrut să facă pe deştepţii şi au spus că nu merg să vadă **Titanicul** pentru că, oricum, ştiu finalul filmului, mi s-au părut nişte glumeţi plicticoşi. Am văzut primul film din serie în clasa a treia, la cinematograful Capitol, pe bulevard, şi nu mi-am pus problema dacă mi-a plăcut sau nu. A doua zi, l-am revăzut cu un coleg de clasă care auzise că merită osteneala, şi mi-a plăcut mai mult. Pe urmă, m-am dus să-l văd din nou, ca să-mi întăresc impresiile şi, în mod cert, mi-a plăcut. I-am dus şi pe ai mei (bunica mea, care a crezut întotdeauna, în fundul sufletului ei, că pămîntul e plat, a fost foarte impresionată), iar după asta am auzit filmul, timp de o săptămînă, seară de seară, la Grădina Capitol, căci ferestrele de la camera mea dădeau într-acolo, ba chiar vedeam un colţişor de ecran. Pînă aici, nimic special, o istorie personală asemănătoare am avut şi cu **Colosul din Rhodos**. Îţi dai seama că mi-am pus şi eu întrebarea pe care mi-o pui tu acum. În termeni mai puţin precişi, e adevărat. La **Episodul II (Atacul clonelor**, al cincilea din serie), îmi făceam deja serioase griji legate de adicţia personală. Ca să găsesc răspunsul, mă duceam să văd filmul: o dată şi încă o dată şi încă o dată. Cred că, dacă ultimul film din serie, **Răzbunarea Sith**, ar fi fost doar un ecran verde timp de două ore şi jumătate, iar Lucas ar fi făcut lucrul acesta public înainte de premieră, numărul de spectatori care s-ar fi dus să-l vadă ar fi fost acelaşi cu cel de acum. Şi cred că mulţi l-ar fi văzut de trei sau patru ori, ceea ce, dacă te gîndeşti bine, este înspăimîntător. Acuma, de vreme ce filmul a ieşit şi vedem cu toţii că nu este doar un ecran verde şi lung, putem să ne gîndim dacă toate lucrurile pe care le ştim despre cinema - poveste, imagine, jocul actorilor, efecte speciale - mai au vreo relevanţă în discuţia noastră.

A.G.: - Trilogia nouă e plină de momenţele şi detalii menite să intre în rezonanţă cu momenţele şi detalii din trilogia veche: de exemplu, cînd îl vedem pe Anakin Skywalker pierzînd o mînă în duelul lui cu Contele Dooku din **Atacul clonelor** (2002), ne gîndim la **Imperiul contraatacă** (1980) şi ne spunem: "Da! Tot aşa cum, peste ani, fiul lui Anakin, Luke, va pierde o mînă într-un duel cu Lordul Vader, care e însuşi tatăl său."

R.R.: - Să fim cinstiţi. În trilogia iniţială, îl vedem pe Luke cum îşi pierde mîna în duel cu Vader şi apoi vedem că nici Vader nu are mîna dreaptă. Rolul momentului este de a crea o identitate "tată-fiu" şi de a-i reaminti lui Luke că ispita părţii întunecate a Forţei îl paşte şi pe el. Pot accepta această telenovelă, dar nu vreau neapărat să ştiu cum şi-a pierdut

Vader însuşi mîna pe vremea cînd era încă Anakin. Nici Lucas nu vroia, în momentul în care încheia prima trilogie. Te-am întrerupt.

A.G.: - Simetriile şi ecourile astea sînt, desigur, elemente banale, de nelipsit în compoziţia unei saga; prin ele se obţine efectul ăla copleşitor de timp ce se adună şi creşte şi se adînceşte, de timp ca materie primă a unui grandios proiect arhitectural. Chestia specială la **Războiul stelelor** este că aici *chiar* e vorba de mult timp: primul film (**Episodul IV**) a ieşit în 1977, cînd tu, Răzvan, aveai - cît? 7 ani? -, iar eu mai aveam un an pînă să mă nasc. În cazul unora ca noi, efectul ăsta de mare întindere în timp poate fi *cu adevărat* copleşitor - vorbim despre ceva ce se întinde pe toată durata vieţilor noastre. Iar ăştia care au venit după noi pot să-şi închipuie - ştiu şi eu? - că **Războiul stelelor** vine din moşi-strămoşi, că e Filmul Filmelor. Există oameni care te-ar acuza de blasfemie dacă le-ai spune că George Lucas n-a pornit la drum cu un proiect arhitectural grandios, ci cu ideea unui singur film, că în 1977 tipul nu era un mare iniţiat, deţinătorul unei întregi mitologii, ci doar un tînăr regizor şi maniac al vitezei, care voia să arate lumii cele mai bengoase nave spaţiale visate vreodată. Dar ăsta-i adevărul.

R.R.: - Da, Lucas a înnebunit de tot. A început prin a fi un autor (cred, în continuare, că primul film din serie este filmul unui cineast extrem de personal: are lungimi, are *parti-pris*-uri, are o viziune) şi a ajuns să fie un făcător de bani monomaniac. A dezvoltat un întreg univers paralel cu **Star Wars**, dar derivat din el, prin cărţi, BD-uri, seriale de animaţie, jocuri video: se numeşte **Expanded Universe, EU** - mai pe scurt, şi povesteşte aventurile unor personaje pe care în filme le vedeam doar episodic, sau continuă saga iniţială pînă la a doua generaţie de descendenţi ai prinţesei Leia. Lucas autorizează toate aceste poveşti şi acordă drepturile de exploatare în regim de franciză. El este cel care numeşte personajele, el hotărăşte dacă se poate sau nu inventa o planetă nouă sau un sistem solar nou. Despre puterea de invenţie a acestui demiurg care acordă licenţe nu se poate spune nimic lăudabil. Un învăţăcel al lui Luke Skywalker, ca să-ţi dau un singur exemplu, unul din multele la fel de ridicole, se numeşte Kip Duron. Cipurile Duron, fabricate de AMD, au fost lansate cam în aceeaşi perioadă. Iarăşi, în **Răzbunarea Sith**, generalul Grievous, un robot extrem de urît, care tuşeşte pentru că e bolnav de plămîni (!!!), a avut ca sursă de inspiraţie un inhalator nazal. Planeta vulcanică pe care se bat Obi-Wan şi Anakin se numeşte Mustafar. Mustafar! Mi se pare jenant.

A.G.: - Cînd i-a dat primului episod cifra **IV** şi, înainte de a ne arunca în acţiune, a băgat un textuleţ în care ne povestea cum ajunsese saga în punctul acela, el de fapt făcea o poantă: parodia vechile seriale SF şi de aventuri şi recunoştea pe faţă că de acolo vine filmul lui; deci nimic solemn, nimic grandilocvent, doar vechile prostioare reciclate cu dragoste şi cu ajutorul celor mai noi tehnologii. Asta făcea Lucas în '77, şi chestia avea farmec. După care s-a întîmplat ceva cu mintea lui: pare să se fi convins din ce în ce mai tare (mai ales în anii care au trecut între cele două trilogii) că **Războiul stelelor** e o chestie mult mai importantă, un fel de evanghelie. Şi gata cu farmecul, afară cu poantele. Cînd spun "poante", nu mă refer la tentativele tembele de "respiro umoristic"; de-astea are şi în trilogia nouă. Mă refer la ceva din tonul filmului, ceva care să-ţi indice spirit. Trilogia veche avea aşa ceva. De exemplu, şi fiindcă tot vorbeam de reciclare, tu-ţi aminteşti ce rol important jucau fiarele vechi în primul film? Cîte nave şi aparate, care

pentru noi erau nemaipomenite, erau, în ochii personajelor, nişte încropeli sărăcăcioase? Îţi aminteşti momentul ăla în care nava lui Han Solo se comporta ca un hîrb de maşină şi refuza să pornească? Asta-i toată şmecheria cu lumile fantastice: ca să le dai viaţă, mai întîi trebuie să te întorci la lumea cunoscută şi din ea să exporţi micile elemente - mici slăbiciuni omeneşti, tendinţa obiectelor de a cădea în paragină - care înseamnă viaţă. Altfel, degeaba vii cu cele mai detaliate decoruri şi cu cele mai animate creaturi pe care le poţi produce pe computer. Tu n-ai avut o senzaţie tîmpită, de bal mascat, uitîndu-te la creaturile din **Episodul III**? Şi ce zici de decoruri? Sînt atît de bibilite, încît ştii că nimeni - om, robot, wookie, gungan, ewok sau ce-o mai fi - nu trăieşte acolo. Şi oamenii zic: "Uite cîtă fantezie!".

R.R.: - Mai urît mi se pare felul în care femeile se desexualizează la el, aparent în raport direct cu imaginile tot mai linse şi mai computerizate. Cele trei femei din seria integrală sînt: Prinţesa Leia Organa, pieptănată cu covrigi, Smi, mama lui Anakin şi Padmé Amidala, mama Leiei şi a lui Luke. Şi acum: prinţesa Leia se dovedeşte că este sora lui Luke, tocmai cînd fanii primei serii sperau că între cei doi se va înfiripa o idilă. Interdictiv, nu crezi? Mama lui Anakin l-a născut pe acesta fără raporturi sexuale, lăsată grea de însăşi Forţa, după cum insinuează autorul. Şi mai interdictiv. Dar marea reuşită în privinţa desexualizării o are Lucas cu Amidala, pe care o ascunde sistematic sub machiaje-mască şi sub pieptănături alexandrine. Copulaţia ei cu Anakin, în urma căreia rămîne însărcinată cu Luke şi Leia, este escamotată undeva între episoadele **II** şi **III**. După care, gata gravidă, Padmé locuieşte la ultimul etaj al unei clădiri foarte înalte şi se plimbă prin nişte decoruri neo-neoclasice.

A.G.: - Asta nu e fantezie. E moartea ei. Dar pentru Lucas e un vis împlinit. Ştii că a spus adesea în interviuri că procesul de realizare a primei trilogii a însemnat pentru el o frustrare permanentă: tehnologia nu era destul de avansată ca să-i ofere ce-şi dorea. Acum are jucăriile dorite şi nu-i mai trebuie nimic altceva: nici un simţ al epicului, nici o idee despre cum să creeze puţină tensiune atunci cînd are în cadru două personaje care-şi vorbesc. Nici la vremea primei trilogii nu era un regizor prea bun (de altfel, pentru episoadele **V** şi **VI** a apelat la alţii), dar acum pare să fi regresat. A devenit primul mare povestitor autist din istoria omenirii. Faptul că are în continuare un asemenea succes, oricît ar fi de explicabil, mi se pare un pic sinistru. Mulţi dintre cei care au văzut noua trilogie **Războiul stelelor** au văzut şi trilogia **Stăpînul inelelor**; şi e imposibil să nu fi observat diferenţele. Sau e posibil?

R.R.: - Să nu vorbim acum despre **Stăpînul inelelor**. În afară de faptul că este o trilogie, cu greu se pot găsi asemănări între el şi **Star Wars**. Facem o discuţie separată, dacă vrei, pe o altă pagină de revistă. Putem să cădem de acord însă asupra aerului obsolet pe care îl are diegeza la Lucas. Într-adevăr, limbajul cinematografic pare să fi îngheţat pentru el în anii '70, o dată cu pionieratul în mixaje video din studiourile de televiziune. Tranziţiile lui, cu *enchainé*-uri şi *wipe-out*-uri, sînt de un comic nesfîrşit. Iar succesul lui, deşi evident, continuă să nu mi se pară explicabil. Ţine de anvergura copleşitoare a proiectului? De faptul că generaţia noastră a fost marcată de el din copilărie? De marketingul conex, cu păpuşele, machete de nave spaţiale de vînzare, licitaţii pentru costumul original al lui Vader, etichete, memorabilia etc? De ce anume ţine? Am să

avansez aici o ipoteză aventuroasă, pe care, din cauza spaţiului de revistă care aproape s-a consumat, n-ai să mai poţi s-o combaţi. Ţine de săbiile laser. Sabia laser, o armă elegantă pentru timpuri de mult apuse, cu lumina ei diferit colorată (pastel - dacă eşti de partea luminoasă a Forţei, roşie - dacă atracţiile facile ale părţii întunecate te-au consumat deja), cu lama care creşte din nimic şi cu vîjîitul ei ameninţător - iată marea şi unica invenţie a lui Lucas. Sabia laser, pe care mi-am dorit-o, pe care ţi-o doreşti şi tu, ca să tai vînzători obraznici prin magazine, apevişti din centrele militare de recrutare, funcţionari lîncezi de la poştă şi cîini vagabonzi care te latră pe stradă. Deşi, pe aceştia din urmă îi poţi îmblînzi folosind, simplu, Forţa.

A.G.: - Ce zici de *religia* Jedi? Presupun că ai aflat de înfiinţarea ei. Trebuie să fie o chestie restrînsă la cîteva Fan Cluburi din cîteva ţări, care într-o bună zi au hotărît să nu se mai cheme Fan Cluburi, ci biserici, şi sigur că e dreptul lor. Dar stau şi eu şi mă întreb: cît de mare şi voinic poate să crească spiritul atunci cînd se hrăneşte numai cu învăţăturile lui Yoda şi ale celorlalţi maeştri? Am încercat şi eu să recapitulez învăţăturile respective şi am constatat că nu mai ţin minte decît două: una e primită de Anakin de la maestrul său, Qui-Gon, în primul film din noua trilogie, şi e ceva de genul "simte şi nu gîndi"; cea de-a doua e din ultimul film şi vine tot pe căpşorul bietului băiat, de la Yoda însuşi, care, dacă am înţeles eu bine, dezaprobă grija pe care Anakin i-o poartă soţiei lui gravide. Deci nici să simţi nu mai e bine; te duce direct de partea întunecată a Forţei, ca şi celălalt viciu, gînditul. Bine e să-ţi bagi picioarele.

R.R.: - Povestea asta cu Jedi este un fel de "*religious mumbo-jumbo*". Dar, ca toate religiile, are doza ei de paradox şi contradicţie, şi doar un neofit ca tine ar fi putut taxa drept absurdităţi învăţăturile pe care le-ai enunţat mai sus. *Much to learn you still have, Gorzo, my young padawan*.

(Articol preluat din **Dilema Veche**, iunie 2005)

Un fel de viaţă

Andrei Gorzo
02.11.2005
Lettre Internationale, iunie 2005

De obicei vin singur. Înainte ca luminile să se stingă, îmi deschid agenda la o pagină nouă şi-mi încerc pixul. Nu folosesc un pix cu lanternă; nu vreau să atrag atenţia. Nu ştiu cum se vede treaba asta de pe locurile din spate, în lumina ce vine de pe ecran: un tip singur la cinema, care face ceva cu mâna dreaptă - uite cum îi tremură umărul. Oare lumea (aia care mă remarcă) se uită câş la mine? *Eu* m-aş uita câş la mine. Adesea există câte un spectator singur (aproape niciodată spectatoare), aşezat undeva în faţă, singur pe tot rândul, nici un alt cap între el şi ecran. Din când în când ies puţin din film ca să examinez de la distanţă capul acela; aproape că-i văd obsesia, boala sau cum s-o fi numind problema lui, ca pe-o aură. Deci, da, mă uit câş la maniaci, la semenii mei. Sigur, eu am o

scuză - e normal să fiu singur acolo, cu capul împresurat de aura obsesiei, cu un umăr bâţâind suspect, cu o agendă ce se umple treptat de mâzgăleli pe care nimeni altcineva n-ar putea să le decodeze. E normal. Din asta trăiesc - din privitul atent al filmelor. Pe de altă parte, după cum mă tot întreabă, perplex, redactorul-şef al uneia dintre publicaţiile care cu omenie îmi întreţin iluzia că fac şi eu ceva util pe lumea asta: «Ţie *asta* ţi se pare normal?» Ei bine, nu chiar.

Nu, nu sunt întotdeauna singur. Da, unele dintre persoanele care m-au însoţit de-a lungul timpului erau de sex feminin, şi nu, nu toate au dat bir cu fugiţii în momentul în care m-au văzut scoţând pixul, încercându-l, apoi, cu un zâmbet de satisfacţie, plonjând în adâncurile relaţiei mele cu agenda, pentru a nu reveni la suprafaţă decât la sfârşitul filmului. Cele mai miloase dintre ele chiar au acceptat să se întâlnească şi a doua oară cu mine. Ştiu, sună incredibil. Sunt conştient de faptul că o simplă ecuaţie romantică, una de tip [A (persoană deschisă) + B (persoană deschisă)] x 2F^x (două ore de film, la puterea lor - desigur, variabilă - de a-i stimula, relaxa, binedispune etc. pe A şi B) + Y (ce-o mai fi dup-aia) ? ?, se transformă în ceva mult mai dificil cu unul ca mine în rolul persoanei A (sau B). Dar încercările mele de a-mi împărţi atenţia între notiţe şi persoana de lângă mine - sărutând-o din când în când, de exemplu, sau întinzându-i mâna mea liberă, ca un scufundător care mai scoate din când în când o mână (sau măcar degetul mare), ca să le arate celor dragi că totul e în regulă - sunt şi mai stângace.

Culmea e că nici una dintre funcţiile cinematografului nu-mi inspiră mai mult respect decât aceea de a oferi unui cuplu o primă ocazie de a sta foarte aproape unul de celălalt, cu lumina stinsă; o primă experienţă comună pe care s-o discute după aceea; o punte; un preludiu. Sunt de partea adolescenţilor care lasă filmul să meargă în durerea lui, ei fiind ocupaţi să se giugiulească: cinefilul n-ar trebui să-i judece prea aspru pentru indiferenţa lor faţă de obiectul interesului său - indiferenţa aceea e de fapt o înţelegere profundă a unuia dintre rolurile de bază ale cinematografului, rol pe care Hollywoodul l-a descoperit foarte repede şi la care a lucrat cu rezultate senzaţionale în primii săi, să spunem, 30-40 de ani de existenţă. Hollywoodul *a cultivat* la publicul său această identificare (mai mult sau mai puţin conştientă) a mersului la cinema cu preludiul actului sexual; filmele erau *concepute* cu intenţia de a-i face pe oameni să se simtă mai dezinhibaţi, mai pricepuţi, mai sexy - încălziţi, stârniţi. E unul dintre lucrurile care mă interesează la filme, care mă fac să-mi doresc să scriu despre ele. (De fapt, mă interesează mai mult decât multe dintre filmele pe care sunt obligat să le văd. Apropo, dacă teoria de mai sus e cât de cât corectă, atunci declinul ofertei hollywoodiene în materie de divertisment capătă implicaţii cutremurătoare: nu sunt sigur că vreau să ştiu ce fac tinerii ăia după ce ies de la un film ca *Batman - Începuturi*.) Dar vedeţi? Asta-i problema: lucrurile astea mă fac să-mi doresc *să scriu*. Unii oameni sunt făcuţi să stea pe margine luând notiţe, spectatori în cel mai deplin sens al cuvântului.

***

Primul film despre care am scris a fost *Corsarul*, un film din 1940, cu Errol Flynn, pe care l-am văzut la televizor prin 1985 sau 1986, când aveam 7 sau 8 ani. Nu încercam să povestesc sau să comentez filmul; ce încercam eu să fac, pe 30-35 de pagini de caiet de dictando (scrise cu creion chinezesc şi între timp pierdute), era să-l recreez (ba chiar să-l

îmbogăţesc, dezvoltând şi completând unele episoade şi figuri de personaje care-mi excitaseră în mod deosebit imaginaţia), în scopul de a-l oferi şi altora (deşi nu mă gândisem la un destinatar anume), ca să-l trăiască la fel de intens cum îl trăisem eu. Nu eram singurul care-l trăise intens; seara difuzării *Corsarului* fusese o seară mare pentru toţi băieţii de la mine din clasă. N-aveam atâtea ocazii de a ne umple ochii cu dueluri şi bătălii navale. Urmăream filme întregi pentru un semn cât de mic de bătaie, ca nişte căutători de aur care trec prin sită râuri întregi, dar rareori ne duceam la culcare bogaţi: mai exista câte un serial de aventuri, mai exista câte o superproducţie istorică românească sau câte un film cu comisari, mai exista câte un *western* sau câte un film de capă şi spadă - vechi, desigur. Nu pot să spun că făceam deosebiri între ele, că am ales să scriu despre *Corsarul* şi nu despre *Columna* pentru că Errol Flynn mă inspira mai mult decât Ilarion Ciobanu. Cu toate astea, trebuie să fi detectat *ceva* în aerul hollywoodian (şi, într-o mai mică măsură, în aerul filmelor franţuzeşti), ceva mai greu, mai subtil, mai molipsitor decât oriunde în altă parte. Cum altfel să explic faptul că am amintiri atât de puternice despre filme ca *Lumină de gaz, Rancho Notorious, Casablanca* sau *Jezebel*, deşi la vremea aceea am resimţit ca pe un junghi de foame felul în care se zgîrceau cu focurile de armă şi croşeele în figură? Probabil că nu era doar ceva din aerul lor; era ceva şi-n aerul *din casă* atunci când se dădeau aceste filme. Pe cele mai multe le-am văzut cu sora şi cu bunica mea. Părinţii mei locuiau în alt oraş, intrau şi ieşeau din viaţa noastră; dar am o amintire cu noi toţi uitându-ne la *Jezebel*, şi e ceva solemn în întreaga scenă - în nemişcarea acestui grup reunit în jurul televizorului (deşi nu mai îmi amintesc în ce poziţie stă fiecare), în comentariile care se fac din când în când (deşi nu mai îmi amintesc cuvintele) - un aer de reverenţă, de ocazie rară, în care privilegiul de a fi împreună devine inseparabil de privilegiul de a ne uita la Bette Davis. Peste tot prin casă sunt reviste şi almanahuri *Cinema*, şi cărţi care au legătură cu filmul. E pe-acolo şi o mătuşă (nu de-a mea, ci de-a tatălui meu, dar fusesem învăţat să mă gândesc la ea ca la o mătuşă) care răsfoieşte reviste şi la un moment dat îmi spune cu o voce tulburătoare, referindu-se la Scarlett O'Hara: «Şi aşa se termină, cu ea continuând să spere...». Şi mai există o colecţie de fotografii de vedete internaţionale (din anii '50, '60, nu mai târziu de '70), strânsă de tatăl meu în adolescenţa lui (fotografiile se vindeau la chioşcurile de ziare) şi ajunsă la mine. Le amestec ca pe nişte cărţi de joc, scot una la întâmplare, acopăr numele actorului şi îl spun din memorie, încerc să mi-l imaginez pe ecran. Marele critic britanic David Thomson se întreabă undeva dacă, la urma urmei, cinematograful nu va tânji întotdeauna după condiţia de cult al personalităţii fotografiate; poate că ăsta e rostul lui, iar noi, cei care credem «în valoarea filmelor, în studierea şi prezervarea lor», cei care «tratăm filmul ca pe o extindere naturală a romanului şi a teatrului, o formă de artă narativă capabilă de semnificaţie morală», ne pierdem timpul. Ce ne facem dacă toate filmele, în sinea lor, nu vor să fie altceva decât nişte «reiterări ale religiei imaginii şi *glamour*-ului»? La vârsta de 8-9 ani, încep să mă transform într-un slujitor al acestei religii. În momentul acela, nu văd nimic anormal în faptul că toate imaginile mele (majoritatea fotografiilor şi tot ce primesc prin televizor) sunt alb-negru. Anul e 1987 şi cel mai iubit actor din lume e Harrison Ford. Dacă mi-ai arăta o poză cu el, m-aş uita ca mâţa în calendar. Dar arată-mi o poză cu Bogart şi ţine-te bine.

În romanul său *White Noise*, scriitorul Don DeLillo îi descrie pe profesorii de la catedra de Studii Media a unei universităţi americane fictive - nişte ciudaţi care sunt în stare să

povestească în detaliu ce făceau în ziua fiecărui deces hollywoodian survenit în timpul vieţilor lor. Profesorii au «o paloare specială», «istoveala obsesiei, a apetitelor puternice claustrate în spaţii mici». În timp ce-i priveşte, naratorului îi vine «gîndul ciudat că oamenii aceştia sunt nostalgici după alb-negru», iar «dorurile lor - dominate de valori acromatice». În secunda în care am citit acest diagnostic (formulat sclipitor), ceva din mine - propria mea slăbiciune - a tresărit în semn de recunoaştere. Sigur, pot să mă apăr, să spun că o hipersensibilitate la valorile Hollywoodului din anii '30-'40 nu-i un semn de slăbiciune şi cu atât mai puţin unul de boală; chiar *a fost* o epocă de glorie din istoria filmului şi nostalgia e sentimentul mai mult sau mai puţin inevitabil al oricărui cinefil dotat cu gust şi confruntat cu filmele prea puţin glorioase ale Hollywoodului de azi. Dar această nostalgie, care ar fi trebuit să se formeze treptat, ca efect al unui întreg proces de cunoaştere şi înţelegere, pare să fi intrat de la început în mine - da, ca o boală -, favorizată de rigorile ceauşismului târziu (televizorul alb-negru, filmele puţine şi vechi) şi de spaimele unei bunici care, cât timp m-a crescut, nu m-a lăsat să merg la cinema - nici măcar la *Războiul stelelor*, la care au mers toţi colegii mei de clasă. (Dacă aş fi mers cu ei, aş fi făcut cunoştinţă cu Harrison Ford.) Văzusem, desigur, şi filme color - în diverse cinematografe din Bucureşti şi din alte locuri unde fuseserăm în vacanţă (nu şi din orăşelul în care mi-am petrecut primii 11 ani din viaţă: cinematograful local mi-a rămas necunoscut), şi la televizorul părinţilor mei. Dar pot spune că în această primă etapă am fantazat în alb-negru.

***

Lucrurile s-au schimbat în scurt timp. Părinţii mei s-au mutat în alt oraş (încă unul) şi ne-au chemat la ei. Aveau video şi aveau acces la un stoc aparent inepuizabil de filme cu bătăi. O lună întreagă n-am făcut altceva decât să mă destrăbălez cu filme de felul ăsta. Abia după ce mi-am astâmpărat pofta am ieşit în lume, şi m-am integrat uşor; abilităţile pe care mi le dezvoltasem în decursul acelei perioade de dezmăţ - de exemplu, răspunsul meu pasionat, articulat, informat, solid argumentat, la întrebarea: «Bruce Lee îl bate pe Chuck Norris?» (Van Damme nu era încă o valoare consacrată) - s-au dovedit a fi la mare preţ în cartier şi în curtea şcolii. L-am abandonat pe Bogart. Am dat la schimb toate pozele mele cu staruri din alte vremuri pe poze cu Schwarzenegger şi Stallone, şi am fost deosebit de mândru de felul în care am negociat obţinerea unei piese de mare frumuseţe şi raritate (Schwarzie în ipostaza lui Conan Barbarul) în schimbul a trei sau patru nimicuri - o Anita Ekberg, o Sarita Montiel, parcă o Raquel Welch, în fine, toate gagici, lipsite de faimă şi de valoare în ochii băiatului mai mare cu care făceam afacerea, deşi tot în ochii lui puteam să remarc un fel de interes, o convingere, de neînţeles pentru mine, că până la urmă or să-i folosească ele *la ceva*. Pe scurt, mă comportam ca un copil normal. Mi se oferise această şansă. Şi am dat-o în bară.

Totul a pornit de la un număr vechi din *L'Express* (din colecţia tatălui meu), în care, într-o după-amiază de vară din 1990, am găsit un reportaj de pe platourile de filmare ale celui de-al unsprezecelea film din seria James Bond, *Moonraker*. Cu Roger Moore. În reportaj era vorba despre o secvenţă în care agentul 007 era aruncat dintr-un avion, fără paraşută; despre o altă secvenţă, în care era aruncat într-un bazin ocupat de o anacondă; despre munca marelui scenograf Ken Adam - o bază de lansare pentru nave spaţiale, amenajată în interiorul unei piramide maya, o altă bază secretă, plasată în spaţiul cosmic, unde se

desfăşura înfruntarea finală. Şi atunci am înnebunit. Am înnebunit.

Mai văzusem Bond-uri. Ba chiar nu ezitasem să dau la şters unul din ele şi să comand în locul lui ceva mai rapid şi mai sângeros. Mare greşeală. Acum îl voiam înapoi. Îl voiam aşa cum nu mai voisem niciodată nimic. Le voiam pe toate. În momentul acela existau cu totul vreo 17 filme (şi nu spun «vreo 17» pentru că am uitat numărul exact, ci pentru că nu ştiu dacă să mă limitez sau nu la seria «oficială» - căci există, da, şi James Bond-uri «neoficiale»; vă avertizez, nu vă puneţi cu mine). În România, la începutul anilor '90, unele dintre ele nu erau deloc uşor de procurat. După 1995, când seria avea să se relanseze, canalele de televiziune şi centrele de închiriat filme aveau să se umple până la refuz de James Bond, dar impresia dominantă, la începutul anilor '90, era că forţa de atracţie a personajului murise o dată cu Războiul Rece: nu se mai turnau episoade noi, iar cele vechi (dintre care, inutil de precizat, nici unul nu rulase vreodată pe ecranele româneşti) se poziţionau spre coada listelor celor mai cerute titluri, cu care lucrau furnizorii de videocasete-pirat. Ei bine, la vârsta de 12 ani m-am hotărât să schimb această inadmisibilă stare de fapt. Acţionând la directivele mele, tatăl meu a declanşat o campanie de hărţuire împotriva tuturor furnizorilor pe care-i ştia. În scurt timp, frontul nostru s-a extins considerabil: ne mutaserăm la Bucureşti.

Mi-a luat doi ani să-mi completez colecţia, să-mi duc la bun sfârşit proiectul. Doi ani de lucru cu normă întreagă şi nenumărate ore suplimentare. Atunci când nu urmăream diverse piste (comercianţi de casete, colegi de clasă, oameni nevinovaţi cu care abia făcusem cunoştinţă) care puteau să mă conducă la cutare sau cutare giuvaer-lipsă, urmăream diverse piste care puteau să mă conducă la cutare sau cutare giuvaer *aflat deja* în tezaurul meu: voiam să compar ca să mă asigur că versiunile mele nu sunt trunchiate, că sunt într-adevăr posesorul *fiecărei* fotograme din fiecare film; voiam să văd *cât de diferit* pare un film atunci când îl vezi de pe o altă casetă, tras din altă sursă, dublat sau subtitrat în altă limbă. După atâţia ani, familia mea încă mai e capabilă să recunoască orice Bond din câteva imagini; sora mea e capabilă să-l recunoască din câteva *sunete* - dintr-o replică auzită din altă cameră. Cum să nu fie capabilă? S-a învârtit pe lângă mine în acei doi ani pe parcursul cărora aproape că n-a existat zi în care la televizorul nostru (părinţii îl aveau pe-al lor) să nu se deruleze unul din cele 17 filme. Şi dacă se învârtea prea mult şi mă scotea, fie şi o secundă, din film, *derulam secvenţa înapoi*. Alteori derulam cu încetinitorul şi puneam stop-cadru - ca să-mi intre şi mai bine în cap cum omoară Roger Moore anaconda aia.

Adineaori a trecut prin spatele meu, şi-a aruncat privirea peste ultima frază şi a pufnit cu dispreţ: «Na, că prostia asta o uitasem! Roger Moore omoară o anacondă... Pe bune, ascultă şi tu puţin: ROGER MOORE OMOARĂ O ANACONDĂ. E posibil ceva mai ridicol?»

În cartea sa, *Febra stadioanelor*, care este cronica unei psihoze centrate pe fotbal, Nick Hornby observă că «fetele [sunt] mult mai vioaie decât băieţii»: «camerele fetelor ofereau indicii nenumărate în privinţa personalităţilor, experienţelor şi gusturilor lor, [în timp ce noi, băieţii,] în loc de personalităţi aveam pasiuni şi, pe deasupra, pasiuni previzibile şi neinteresante, care nu ne puteau reflecta şi ilumina». Hornby merge şi mai departe: «sunt

tentat să cred că totul începe cam pe-atunci, că bărbaţii au fost nevoiţi să-şi dezvolte abilitatea de a stoca fapte şi albume şi programe de meciuri ca să-şi compenseze lipsa de cute diferenţiatoare». Iar eu sunt tentat să-i dau dreptate: în perioada aceea mă defineam prin pasiunea mea pentru James Bond; aveam nevoie de el aşa cum alţi băieţi aveau nevoie de fotbal sau de rock - pasiunile «previzibile şi neinteresante» la care se referă Hornby. (Şi e adevărat că majoritatea fetelor nu păreau să aibă nevoie - în orice caz, nu o nevoie vitală - de asemenea lucruri, de atotputernice zeităţi externe care să le spună cine sunt. Aveau lucrurile lor - mai mici, mai multe, mai omeneşti, mai expresive. Aveau vieţi.) Dar nu mă recunosc cu totul în modelul descris de Hornby: eu mi-am trăit pasiunea într-un context în care ea nu era deloc previzibilă sau comună - nu era o pasiune care să te ajute să te integrezi. În doi ani n-am întâlnit decât un singur băiat pe care să-l pot numi fan James Bond, şi sentimentele lui erau jenant de călâi şi de inconsistente pe lângă ale mele. Dar nu pot să spun că am suferit, pentru că aşa am putut să mă angajez pe calea misionariatului (cu ceva succes: într-un moment vertiginos şi, din păcate, scurt, la începutul clasei a noua, reuşisem să-mi cooptez aproape toţi colegii la realizarea unui nou Bond) şi, oricum, senzaţia de stăpânire absolută, necontestată, asupra unui domeniu, fie el oricât de limitat şi de nepopulat (deşi nu-l vedeam deloc aşa), era satisfăcătoare în sine. (N-am mai recuperat-o: mă tem că acesta va rămâne singurul domeniu pe care-l voi fi stăpânit în toată viaţa mea.)

Dar în cele din urmă nu mi-a mai ajuns. Am început să mă aventurez în afara lui. Am început cu împrejurimile - cu filmele lui Sean Connery, pe care, după doi de analiză a virtuţilor comparate ale interpreţilor lui 007 (timp în care facla evlaviei mele luminase mai puternic când pe unul, când pe altul), l-am declarat cel mai bun dintre ei. Verdictul a justificat cei doi ani de judecată; era verdictul corect - la care ar fi ajuns orice om normal care, fără să fi văzut în viaţa lui un Bond, ar fi fost invitat să se uite două minute peste concurenţa lui Connery. Dacă l-aş fi ales pe George Lazenby - manechinul australian smuls din obscuritate şi încoronat ca James Bond pe la sfârşitul anilor '60, şi mazilit după un singur episod -, nu ştiu ce filme aş mai fi văzut: câteva episoade din *Emmanuelle* şi cam atât. Aşa, am văzut filme de Hitchcock, Spielberg, Sidney Lumet, John Boorman, John Huston, Richard Lester, Richard Attenborough, Brian De Palma, Terry Gilliam, Jean-Jacques Annaud, Philip Kaufman, Fred Zinnemann, Fred Schepisi... Şi m-am lansat. Presupun că şi cel mai pretenţios cinefil ar admite că s-au văzut şi lansări mai proaste.

Vara următoare mi-am petrecut-o la Cinematecă, uitându-mă la capodopere. Mergeam împreună cu sora mea, în fiecare zi. Stăteam mai mult acolo decât acasă. Acasă nu era bine. Acasă nu era nici măcar *acasă* - era pur şi simplu o casă pe care noi şi părinţii noştri trebuia s-o evacuăm în cel mai scurt timp. Nu era prima noastră casă de genul ăsta (adică nici «casă», nici «a noastră») şi n-avea să fie nici ultima, dar sentimentul de nesiguranţă era mai puternic ca niciodată: era acolo o senzaţie nouă şi oribilă, care creştea de la o zi la alta, că aici se închidea drumul, aici se încheia şirul nostru de case provizorii - nu mai existau refugii pentru că nu mai exista suficientă energie părintească pentru a le găsi, şi sora mea şi cu mine trebuia să încropim ceva pentru noi înşine, cât mai aveam timp. Cinemateca Română a fost principalul nostru refugiu în vara aceea, cum avea să fie, mai târziu, Biblioteca Naţională - dar numai pentru mine; până atunci, fiecare din noi avea să înveţe să se descurce pe cont propriu, rămânând totodată deschis - prompt cu reconfortul

- la orice chemare de ajutor din partea celuilalt. Dar în vara aceea nu puteam decât să ne ţinem bine unul de celălalt. N-aveam ce reconfort să scoatem din noi înşine. Îl căutam la Cinematecă. Atenţie, nu căutam doar consolarea evazionismului. O căutam şi pe asta, dar cel puţin la fel de tare căutam să înţelegem, să-i înţelegem pe părinţii noştri, să înţelegem cum ajunseserăm în casa aceea şi ce urma după ea, şi cum se desfăşoară vieţile oamenilor de ajung să se oprească în case care nu sunt case, şi cum (şi dacă) mai ies de-acolo. Nu veneam doar ca să ne adăpostim în întuneric, ci luam cât puteam din lumina revelatoare pe care, după cum învăţam atunci, filmele cele mai bune pot s-o arunce peste harababura noastră.

***

Cum funcţionează filmele? Dacă le vezi aşa cum trebuie - adică la cinema, fără întreruperi - filmele *ţi se întâmplă*. Întâmplările din ele rămân întipărite în programul zilei tale, undeva între celelalte întâmplări pe care le-ai trăit şi cele pe care le vei visa la noapte. Nici cărţile (care necesită operaţia de transformare a cuvintelor în imagini şi întâmplări), nici teatrul (unde ţi-e mai greu să pierzi conştiinţa civilizatoare a faptului că urmăreşti un joc), nici muzica pop (extrem de puternică, dar fără bonusul acela al puterii conţinute în fapte, întâmplări şi personaje; şi apoi, filmele conţin şi muzică), nici măcar evenimentele sportive (din nou, elementul acela de joc, care nu dispare cu totul, oricât de mare ar fi investiţia ta emoţională) nu ţi se întâmplă în felul ăsta, la intensitatea asta. Poate că şi de-aici vine vorba că oricine e critic de film: cine să ştie mai bine ca tine ce ţi s-a întâmplat? Mai mulţi prieteni non-cinefili mi-au spus că disputele cinefile, chiar între prieteni foarte buni, tind să fie mai violente decât cele ce provin din pasiunea pentru alte arte; şansele de consens total sunt întotdeauna zero, niciodată nu pare să existe mai mult de o fâşie îngustă de teritoriu comun - în rest ceartă. Nimeni nu se înţelege cu nimeni, nimeni nu reacţionează vreodată la filme exact la fel ca altcineva. Ironia este că filmul a putut fi luat cândva drept un "limbaj universal", în care se vor "scrie" opere capabile să stârnească inimile, simţurile şi minţile tuturor oamenilor, indiferent de naţionalitatea, rasa sau nivelul lor de educaţie. Nu zău.

Şi atunci ce poate face criticul? În ceea ce mă priveşte, am găsit răspunsul - la Biblioteca Americană, în perioada în care am descoperit şi capodoperele Cinematecii - citind-o pe Pauline Kael. Pauline Kael scria despre un film într-un fel care te obliga să-l vezi (sau să-l revezi) şi tu, numai ca să-ţi compari trăirile şi opiniile cu ale ei, numai ca să te lămureşti dacă eşti sau nu de-acord cu ea, dacă tu eşti omul din visul ei romantic - visul adolescentin pe care spunea ea că se întemeiază obiceiul mersului la cinema - «că mai există şi alţii, poate chiar în acest cinematograf din acest oraş, cu siguranţă în alte cinematografe din alte oraşe, acum, în trecut sau în viitor, oameni care să reacţioneze ca tine». Te făcea să vrei să trăieşti lucrul pe care-l trăise ea - filmul; chiar dacă ţie nu ţi se părea un lucru bun, aşa cum i se păruse ei (sau invers), era un lucru important. Filmele erau viaţa ei şi scrisul ei te convingea că filmele contează în viaţă. Cei mai buni critici de film, aceia care pot fi citiţi (şi recitiţi) şi după zeci de ani de la apariţia filmului şi a cronicii (cum o citeam eu pe ea), nu sunt cei mai buni diagnosticieni, ci cei mai buni rapsozi. În fond, criticii trebuie să facă ce fac şi alţi scriitori: să-ţi împărtăşească ceva ce-au trăit intens şi la care au meditat îndelung, într-o manieră care să lumineze şi să clarifice ce-ai trăit sau ce-ai putea trăi tu.

Pe de altă parte, nu ştiu ce soi de scriitor poate fi unul ca mine - un tip care adesea merge pe stradă fără să observe nimic, pentru ca toate simţurile lui să învie de îndată ce şi-a ocupat locul şi luminile s-au stins în sală, un tip ale cărui percepţii din afara sălii de cinema, chiar şi într-o zi bună, nu au nici a cincea parte din acuitatea pe care o pot atinge în faţa ecranului. Sunt conştient de tot felul de probleme: de o ambiţie de a ridica şi restul vieţii mele la intensitatea acelei părţi din ea pe care am alocat-o cinema-ului, de a-mi face viaţa vrednică de filme; de faptul că adesea am lăsat această ambiţie, această căutare a intensităţii filmice, să-mi guverneze viaţa sentimentală - am lăsat filmele să-mi întârzie maturizarea afectivă. Şi ştiu că, la urma urmei, filmul e doar o artă. Nici mai mult, nici mai puţin. Vedeţi? Pot să fiu rezonabil.

Numai că nu vreau. Ce-i aia - "filmul e doar o artă, nici mai mult, nici mai puţin"? *Adesea* e mult mai puţin. Şi *aproape întotdeauna* e mai mult. Nu vreau să-mi rezolv problemele, nu sunt convins că aş ieşi în câştig. Chiar mi-e teamă că, în timp, s-ar putea rezolva de la sine: "de obicei, experienţa nu e altceva decât o istovire, o repudiere a tot ce-a fost mai bun în noi", spunea André Gide. Mă îmbărbătez cu cuvintele lui Radu Cosaşu despre cineaştii din Noul Val Francez: «Ei mi-au definitivat fanatismul neorealist de a şterge orice graniţă dintre un film şi existenţa mea banală, de a lua această existenţă pentru a o privi drept în ochi ca pe Bogart şi invers, de a privi fiecare Bogart ca pe o aventură personală la "Alimentara".» Şi încerc să mă împac cu posibilitatea - dacă nu chiar probabilitatea - că voi sfârşi cu nasul într-un ecran pe care Roger Moore omoară cu încetinitorul o anacondă, iar şi iar şi iar.

O experienţă depăşită

Andrei Gorzo
22.02.2006

Presupun că n-aţi văzut ultimul **King Kong**. Da, ştiu, e o poveste stupidă. Dar, în acest caz, aveţi amabilitatea de a-mi povesti o fantezie erotică de-a dumneavoastră, făcînd astfel încît să *nu* sune stupid. Marea calitate a versiunii lui Peter Jackson este elocvenţa cinematică, energia cu care clarifică faptul că povestea maimuţei şi a blondei e o fantezie erotică - una atît de primitivă şi de gogonată, încît eventualele rîsete superioare sînt condamnate să sune *mult* mai penibil decît rîsul fericit al spectatorilor care i se abandonează fără reţinere. Şi ce i-ar reţine? Un gust prea rafinat? Bine-bine, dar rafinamentul unui spectator nu se recunoaşte şi după capacitatea lui de a savura elocvenţa filmică, tot aşa cum rafinamentul unui cititor se recunoaşte după capacitatea lui de a căuta, dincolo de plăcerile poveştii, energia limbii, bravura verbală a autorului? Una dintre diferenţele dintre filme şi cărţi, care ar fi trebuit să fie acceptată pînă acum, este că, dacă vrei vitalitate lingvistică, nu prea are rost s-o cauţi în *best-seller*-uri internaţionale de tip **Codul lui Da Vinci** (limbajul lor este de obicei mort), în timp ce istoria cinematografului comercial (de la Chaplin la Spielberg) arată clar că un megasucces de casă poate foarte bine să fie opera unui mînuitor prodigios al limbajului filmic.

Una dintre acuzaţiile cele mai nedrepte care i se aduc lui Jackson, pornind de la faptul că imagistica lui depinde de computer, este aceea că ar fi unul dintre vestitorii morţii cinematografului. Nu e deloc aşa. Jackson are nevoie de computer ca să poată face acum ce făceau autorii primului **Kong** în 1933: să ridice tot mai sus ştacheta spectacolului cinematografic. Dar dacă ei făceau asta pentru un public mai mult decît dispus să se arate recunoscător, pentru Jackson miza e mult mai dramatică: ridicarea ştachetei spectacolului e una dintre puţinele căi prin care mai poţi smulge marele public din faţa televizorului sau a computerului. Oamenii încă mai vin la cinema pentru **King Kong**. Îşi dau seama că o maimuţă atît de mare are nevoie de un ecran pe măsură. Şi poate că îşi dau seama, pe undeva, că e genul de chestie care are nevoie de întuneric: fanteziile au nevoie de întuneric. Acasă ar fi stupid. Dar, în amestecul de anonimat şi solidaritate tribală pe care ţi-l oferă cinematograful, poţi să dai frîu liber blondei din tine (chiar dacă eşti bărbat) şi maimuţoiului din tine (chiar dacă eşti femeie). Atunci cînd lumea n-o să mai iasă din casă nici măcar pentru un **Kong**, *atunci* vom putea să punem cruce cinematografului popular.

Dar oare cinematograful mai este popular? Mai este el un adevărat *mass-medium*? În America, în jur de 25 de milioane de oameni intră săptămînal la film. Nu e mult, e foarte puţin. În 1945, cifra era 100 de milioane; şi, între timp, populaţia Americii s-a dublat. Ce se înţelege de aici - că lumea şi-a pierdut apetitul pentru produsele hollywoodiene? Nu, din moment ce Hollywoodul continuă să profite de pe urma lor. Numai că doar o parte din profitul acela se mai strînge în săli: mai puţin de 20% (în 1945 era 95%), mai puţin decît se strînge din vînzarea filmelor pe casetă video şi pe DVD. Şi numărul celor care preferă să se bucure de filmele hollywoodiene fără să iasă din casă creşte considerabil, dacă-i adăugăm pe cei care se bucură de ele fără să plătească nimic, descărcîndu-le de pe Internet. Deci lumea nu şi-a pierdut decît plăcerea mersului la cinema. Filmele propriu-zise continuă să însemne...

Ce? În orice caz, cu totul altceva. Şi sînt tentat să spun că mult mai puţin. Un film pe care-l ai acasă este un obiect mai mult sau mai puţin estetic, pe care-l poţi folosi după bunul tău plac. Pe cînd, la cinema, înainte de a fi un obiect, filmul e o experienţă; nu poţi să intervii în desfăşurarea ei. Şi ce e rău în această deplasare de accent? De ce n-ar fi o evoluţie - echivalentul trecerii de la ritualul colectiv al ascultării de poveşti la plăcerile solitare, mai rafinate, oferite de "obiectul" carte? Depinde de cum vezi cinematograful. Eu cred că un film popular are mai puţină legătură cu literatura decît cu un derbi sau cu un mare concert de muzică pop. Şi, bineînţeles, cu visul - cu promisiunea unui întuneric în care visurile unor necunoscuţi se pot întrepătrunde. Să vezi filmul acasă înseamnă să ignori promisiunea asta - să nu te mai intereseze filmul ca punct de contact între experienţele tale şi experienţele oamenilor - mulţi şi foarte diferiţi de tine - cu care l-ai putea împărţi. Şi mi se pare că vitalitatea *medium*-ului a depins întotdeauna, în mare măsură, de acest aspect - de capacitatea sa de a rămîne popular. Nu spun că acesta e singurul tip de cinema care mă interesează, dar mărturisesc că un cinema care ar lua-o pe urmele poeziei şi ale picturii, ajungînd să nu mai preocupe decît un grup select, nu m-ar interesa foarte tare. Dar asta n-o să se întîmple prea curînd; multă lume va continua să apeleze la filme pentru divertisment. Pe de altă parte, această formă de divertisment va continua să-şi piardă sensul - şi încă repede -, căci o bună parte din sens se năştea în săli

pline şi în întuneric. Şi să nu uităm de lumină: "lumină adevărată pe feţe adevărate", spunea recent criticul David Thomson, nu "variaţii în semnalul electronic". Pînă şi într-un **King Kong** - oricît de mult s-ar baza pe tehnologia digitală - vezi lumină adevărată (lumina care a ars imaginea lui Naomi Watts - o faţă adevărată - pe emulsia de argint de pe filmul fotografic). În cinematograful de acasă, n-o vezi. Şi nici măcar studenţii mei de la Facultatea de Film nu-i mai simt lipsa. Deci, cît va mai dura pînă cînd lumina va fi abandonată de toată lumea - pînă cînd nimeni nu va mai filma pe peliculă, ci direct pe video digital? Nu mult. Şi cît vor mai insista producătorii de film să-şi lanseze noile produse în săli, în loc să le lanseze direct pe DVD sau la televiziune? Nu ştiu. Şi nu încerc să fiu apocaliptic. Nu iau prea în tragic moartea cinematografului. Nu pot să iau prea în tragic ceva ce mi-ar oferi o scuză de a nu a mai vedea decît filme vechi - de preferinţă, cu Cary Grant. Le am acasă, descărcate de pe Internet.

(Articol preluat din **Dilema Veche**, ianuarie 2006)

La drum cu unchiul meu

Andrei Gorzo
27.10.2004

Următorul chestionar se găseşte pe Internet, pe un site creat de Melody Yiu şi dedicat scriitorului britanic Graham Greene (1904-1991):

Aşa deci, ai citit câteva romane de Graham Greene... cât de bine le poţi deosebi unele de altele?
OK, Melody, să vedem întrebările.

1. În ce ţară este plasată acţiunea din **Factorul uman**? *a) Anglia b) Liberia c) Paraguay d) Africa de Sud*
În Anglia, Melody.
Răspuns greşit.
Hmmm, zi mai departe.

2. Întrebat(ă) dacă crede în catolicism, cine a răspuns "Credo in unum Satanum"? a) Padre José b) Pinkie Brown c) Sarah Miles d) Henry Scobie
Pinkie Brown, adolescent catolic, şef de bandă şi vis urât care te poate urmări multă vreme după ce-ai citit romanul **Brighton Rock**.
Corect.

3. De ce i-a propus Wormold căpitanului Segurra să joace dame cu sticluţe de whisky? a) ca să-l îmbete pe Segurra şi apoi să-i fure arma şi actele b) ca să-l îmbete pe Segurra, astfel încât fata lui să poată fugi din Cuba c) ca să-l îmbete pe Segurra şi apoi să-l ucidă d) ca să-l facă pe Segurra să mărturisească uciderea Dr.-ului Hasselbacher.
Răspunsul corect este a).

Bine.

4. La publicarea romanului **Comedianţii**, *ce lider politic l-a atacat pe Greene publicându-şi propria cărticică*, **Graham Greene: În sfârşit demascat**? *a) Papa Doc Duvalier b) Baby Doc Duvalier c) generalul Omar Torrijos d) Fidel Castro*
Papa Doc. Broşura, distribuită prin intermediul ambasadelor haitiene din Europa, îl prezenta pe Greene în termeni întâlniţi mai rar în profilurile candidaţilor la premiul Nobel: "un mincinos, un *crétin*, un turnător... dezechilibrat, sadic, pervers... un ignorant perfect... mincinos până la Dumnezeu... ruşinea mândrei şi nobilei Anglii... un spion... un drogat... un torţionar." Papa Doc era un critic literar energic.
Corect.

5. Ce roman se anunţă ca "o poveste de ură, nu de dragoste"? a) **Un caz de mutilare** *b)* **Sfârşitul unei iubiri** *c)* **Factorul uman** *d)* **Miezul lucrurilor**
Romanul este **Sfârşitul unei iubiri**.
Da.

6. De ce călătoreşte D. în Anglia în ***Agentul secret****? a) ca să-l răpească pe ambasadorul american b) ca să demaşte cârtiţa din MI5 c) ca să facă rost de cărbuni pentru ţara sa d) ca să scape de persecuţiile religioase*
Ca să facă rost de cărbuni.
Corect.

7. Care era lucrul pe care Anna Hilfe n-ar fi vrut pentru nimic în lume ca Arthur Rowe să-l descopere? a) că fratele ei era vinovat de amnezia lui b) că participase la atragerea lui în capcană, la Regal Court c) că dl Cost de fapt era viu d) că era un ucigaş
Ultima variantă.
Corect.

8. Cine a spus: "*Am ajuns la capătul dorinţei şi la capătul unei vocaţii*."? *a) Dr. Eduardo Plarr b) Querry c) Henry Brown d) Henry Pulling*
Querry, în romanul **Un caz de mutilare**.
Corect.

9. Care dintre următoarele nume nu este un nume de împrumut al agentului care-l angajează pe Raven să-l asasineze pe ministrul de război? a) Cholmondeley b) Davis c) Davenant d) Mather
Aici m-ai prins, Melody. Ştiu despre ce carte e vorba - despre "divertismentul" **Ucigaşul plătit** -, dar habar n-am de răspuns.

10. De ce se afla Quin Savory în Orient Express? a) ca să adune material pentru următorul său roman b) ca s-o însoţească pe mătuşa sa, Augusta, în călătoria ei c) fusese recrutat de serviciul secret d) ca să-l găsească pe Harry Lime
Primul răspuns.
Corect.
Scorul: 8 din 10.

Interpretare: Pregăteşti o lucrare de doctorat despre Greene. N-o pregătesc. Dar aş putea să pregătesc o contestaţie: scorul meu ar trebui să fie 9 din 10, deoarece acţiunea **Factorului uman** (întrebarea 1) chiar *este* plasată în Anglia. Ştiu asta pentru că în prezent traduc **Factorul uman**, dar aş fi ştiut-o oricum: la un moment dat am fost obsedat de Graham Greene. Apropo, Melody, căpitanul care apare la întrebarea 3 (şi în "divertismentul" **Omul nostru din Havana)** se numeşte *Segura*, cu un singur "r".

***

Într-un eseu din 1947, Graham Greene susţinea că numai în copilărie şi în adolescenţă cărţile pot exercita o influenţă profundă asupra vieţilor noastre: "Mai târziu admirăm, suntem captivaţi, ne putem schimba unele păreri" sub influenţa unei lecturi, dar un autor nu ne mai poate schimba viaţa aşa cum o anumită domnişoară Marjorie Bowen schimbase viaţa lui Greene, la 14 ani, cu romanul ei istoric **Vipera din Milano**. Printre personajele **Viperei din Milano** se numărau un antierou (Mastino della Scala, "care în cele din urmă se lepăda de o onestitate nerentabilă şi-şi trăda prietenii, murind dezonorat, un ratat până şi-n trădare") şi un demon (Visconti, "cu frumuseţea, răbdarea şi geniul lui malefic"). Lui Greene, cei doi i-au deschis ochii asupra unui lumi în care "binele perfect şi-a făcut numai o dată apariţia sub un chip omenesc, însă răul poate oricând să-şi găsească o casă". Şi a mai găsit ceva în cartea aceea - "senzaţia de catastrofă care planează asupra oricărui succes - sentimentul că pendula se pregăteşte să-şi reia oscilaţiile". Greene s-a uitat în jurul lui şi totul îi confirma viziunea - "atletul care într-o bună zi nu va mai trece de întâlnirea cu cântarul; premiantul şcolii care va ispăşi, amărâtul de el, de-a lungul a patruzeci de ani jalnici, lipsiţi de distincţie...; astfel încât, atunci când succesul a început să mă atingă, oricât de vag, şi pe mine, n-am putut decât să mă rog ca eşecul să nu se lase prea mult aşteptat". Aceasta a fost întâlnirea care a schimbat viaţa lui Greene, la 14 ani; viziunea care a început atunci să se închege este cea pe care o comunică mai toate scrierile sale.

La prima mea întâlnire cu această viziune eram un elev de liceu; profesoara de engleză mi-a pus în mână **Puterea şi gloria** (1939), care, după cei mai mulţi comentatori, constituie capodopera lui Greene. Este povestea ultimului preot catolic rămas în Mexicul care, la sfârşitul anilor '30, căzuse pradă furiei antireligioase. La un moment dat, preotul putea să fugă din ţară, iar simţul datoriei (era *ultimul* om înzestrat cu puterea de a preschimba pâinea şi vinul în carne şi sânge) fusese doar unul dintre motivele pentru care n-o făcuse: se pare că, la început, pur şi simplu calculase greşit pericolul; apoi se simţise flatat şi se lăsase ameţit de situaţia sa specială; se trezise din asta, dar apoi se lăsase cuprins de altceva - ceva între insolaţie şi somnambulism -, se transformase într-o cruciuliţă mobilă, bezmetică, pe harta Mexicului. Preotul nu se vede ca un martir: are o problemă cu băutura (e un "popa-ţuică") şi un copil din flori; ştie că rămânerea lui în viaţă a fost plătită cu vieţile altora - ţărani care l-au adăpostit şi au fost executaţi pentru asta. Dar face o distincţie între valoarea - sau lipsa sa de valoare - ca om şi valoarea muncii sale: una n-o afectează pe cealaltă - oricât de rău ar fi, tot are puterea să

transforme vinul în sângele Domnului. Cum face Greene ca să-şi convingă cititorul de existenţa unei asemenea puteri? O tratează ca pe un secret profesional, precum capacitatea unui vindecător de a scoate un leac dintr-o anumită plantă. Îşi pune la bătaie toată abilitatea de creator de suspans pentru a-i conferi concreteţe, fizicitate, în ochii - oricât de puţin credincioşi - ai cititorului. De exemplu, creează o scenă în care preotul, după ce a reuşit să cumpere, la negru, o sticlă de vin, de la vărul unui demnitar (care bineînţeles că nu ştie cui îi vinde), e silit să o deschidă şi să ciocnească un pahar cu noul partener de afaceri, şi apoi să asiste neputincios la golirea treptată a sticlei: nivelul vinului din sticlă scade şi tot scade, iar scena creşte şi iar creşte, până când ajungi să-ţi ţii respiraţia alături de preot, concentrându-te asupra ultimelor picături rămase în sticlă, ca şi cum ar exista o şansă ca intensitatea gândului tău să le ţină acolo. E ceea ce se mai numeşte şi rugăciune. Greene se convertise la catolicism în 1926 şi călătorise în Mexic la invitaţia Bisericii, pentru a investiga persecuţiile împotriva ei. Dar, frază după frază, romanul scapă neatins de accentele unui discurs de propagandă. Sună pur. E pur în felul în care aderă la unul dintre principiile fundamentale ale *thriller*-ului - vulpea şi vânătorul, preotul şi locotenentul care-l hăituieşte -, pur în viziunea unui pământ care ar fi cu desăvârşire uitat de Dumnezeu, dacă n-ar exista picăturile acelea - sporadice, preţioase - din sângele Lui şi amărâtul acela care se zbate să le procure.

La prima întâlnire, cartea mi-a plăcut, dar nu în mod deosebit. Am dat-o înapoi şi nu m-am mai gândit la ea. În momentul acela mă pasiona Scott Fitzgerald; în anii de liceu, la un moment sau altul, mă mai pasionaseră Hemingway, Faulkner, Márquez, Joyce, Cioran şi alţii, dar nu mai trăisem nimic care să se compare cu ce m-a lovit în vara anului următor, când am terminat liceul, am aşteptat (fără emoţii) examenul de admitere la Facultatea de Film şi, la un moment dat, m-am pomenit că nu mai vreau să citesc decât Graham Greene.

***

Mai existase un moment pregătitor: cu câteva luni în urmă văzusem la Cinematecă **Al treilea om** (1949; regia: Carol Reed; scenariul: Graham Greene). Din câte ştiu, criticii englezi încă nu-l votaseră cel mai bun film britanic făcut vreodată. Nu ştiam că Roger Ebert, cel mai celebru critic de cinema din Statele Unite, îl consideră filmul care exemplifică, în cea mai mare măsură, însăşi idila mersului la film. Nu ştiam că un critic foarte mare, David Thomson, găseşte în **Al treilea om** "una dintre cele mai intense atmosfere pe care le-a emanat vreodată ecranul - fiecare vizionare îmi readuce mirosul bunicii care m-a dus să-l văd". Nu ştiam în ce mă bag.

N-a fost niciodată unul dintre filmele-cult ale Cinematecii Române şi sala era aproape goală, ceea ce nu făcea decât să-i sporească farmecul uşor decadent - frumuseţea pe jumătate melancolică, pe jumătate malefică, pe care părea să o găsească în pustiire şi în dezolare. **Al treilea om** a fost filmat, într-un alb-negru aproape imoral de frumos, în Viena încă nerefăcută după război. La intrarea în film te întâmpină un cântec de ţiteră, care păstrează ceva din veselia de dinainte de război şi, în acelaşi timp, pare să se complacă în ruină (cineaştii l-au descoperit pe muzicant chiar pe străzile acelea); cu aerul

că te invită la dans, te ademeneşte în inima putredă a oraşului. Există razii ale poliţiei militare aliate (oraşul e împărţit în patru) şi imaginea unei babe, cu o plapumă aruncată pe umeri ca o mantie, ocărându-i pe poliţiştii care îi întorc casa pe dos. Există un copil zâmbăreţ care conduce o poteră compusă ad-hoc din cetăţeni famelici pe urmele unui presupus asasin, şi imaginea unor degete iţindu-se prin grătarul care acoperă o gură de canal. Precum în **Vipera din Milano**, există un antierou (Joseph Cotten) - un american naiv, care sfârşeşte prin a-şi trăda prietenul şi e dezonorat în ochii femeii pe care o iubeşte - "un ratat până şi-n trădare"; şi există un demon (Orson Welles, care face poate cel mai spectaculos rol episodic din istoria cinematografului) - un traficant de penicilină otrăvită, unul dintre şobolanii care se îngraşă după bombardamente, dar înzestrat cu un farmec, ba chiar cu un fel de geniu, la care prietenul său, antieroul, nici nu poate visa. Există un poliţist englez (Trevor Howard) al cărui ochi fixează cu aceeaşi răceală inocenţa şi crima, devoţiunea şi egoismul monstruos, şi al cărui zâmbet arată că nu se lasă ameţit de dansul lor - cunoaşte toate figurile, toate capcanele, e condamnat la înţelepciune: e reprezentantul lui Greene. Şi mai există o femeie îndoliată (Alida Valli), încuiată în nefericirea ei ca într-un turn îndepărtat, şi un cadru final amuţitor în care ea merge pe o alee către camera de filmat, aşteptată la marginea aleei de naivul ei pretendent, şi trece pe lângă el fără o privire, apoi trece şi pe lângă cameră - şi nu mai e.

După cum s-a mai observat, obsesiile fac ce fac şi ajung să pară predestinate. (E una dintre şmecheriile lor.) Ştiam de mai mult timp că, indiferent ce altceva voi mai face cu viaţa mea, voi scrie despre filme. Şi iată-mă la Biblioteca Naţională, descoperind nu numai romanele lui Greene (cu puterea lor de a fixa un loc şi o atmosferă în câteva imagini şi sunete) şi scrierile pe care le numise "divertismente" (mărturisind astfel influenţa *thriller*-ului cinematografic), ci şi cronicile de film pe care le scrisese în anii '30: "...[doctorul] atât de obişnuit cu vizitatorii care se furişează şi cu operaţiile ilegale, încât nici măcar nu mai pune întrebări înainte de a da foc spirtului; oribilul ochi cu cataractă; mizeria care nu se mai spală de pe mâinile lui; nevasta agăţată Dumnezeu ştie în ce cabaret sordid, cicălindu-l din spatele perdelei cu mărgele; ţipătul şi scrâşnetul continuu al scripetelui şi al braţului de macara... camera filmează într-o rână, astfel încât apartamentul mizer se înclină ca un vapor care se scufundă. Ca să ajungi la uşă, trebuie să te opinteşti în sus pe pantă, dar poţi să alergi la vale, până la canapeaua medicală şi perdeaua cu mărgele." Asta căutasem: această capacitate de a prinde din zbor o imagine, fără a pierde un detaliu, de a o topi şi de a o forja la loc în focul cuvintelor; această pasiune de a aduce lumea de-afară în sala de cinema şi de a scoate experienţa cinematografică în lume, printre experienţele trăite la lumina zilei. Voiam să văd filmele pe care le văzuse el. Voiam să văd filmele prin ochii lui. Şi, deşi nu cred că eram conştient de asta, voiam să văd lumea prin ochii lui.

***

Exemplarul meu din **Miezul lucrurilor** (1948) e plin de sublinierile pe care le-am făcut la vremea aceea. O frază despre soţia însingurată a unui poliţist britanic din Sierra Leone: "Lăsa impresia că ar fi adunat dovezi că are şi ea prieteni ca tot restul oamenilor." Un paragraf despre afecţiunea poliţistului pentru locul acela: "(...) De ce, se întrebă Scobie,

virând brusc automobilul pentru a evita un hoit, iubesc locurile acestea atât de mult? Oare pentru că aici natura umană n-a avut timp să se prefacă? Nimeni aici n-ar putea vorbi vreodată despre raiul pe pământ. Raiul rămânea neclintit la locul lui (...) Aici puteai iubi fiinţele omeneşti aproape aşa cum le iubeşte Dumnezeu, cunoscând toată josnicia lor: nu îndrăgeai o atitudine, un veşmânt, un sentiment simulat cu dibăcie." O observaţie despre "interesul pe care-l resimte oricine pentru viaţa unei persoane străine, interesul pe care cei tineri îl iau drept dragoste". Ceva despre "sentimentul de lealitate pe care-l simţim faţă de nefericire - senzaţia că acesteia îi aparţinem cu adevărat". Ceva despre "ascetismul vrednic de milă al bărbatului nedorit". Sau asta, despre empatie: "Inexorabil, punctul de vedere al altcuiva i se ivea în cale, precum cadavrul unui nevinovat ucis."

Sublinierile astea erau mesaje pe care le trimiteam celor cărora aveam să le dau cartea, dar şi celor cărora n-aveam să le-o dau - cu alte cuvinte, mesaje către mine. Îmi comunicam: "Da, şi eu cred că «nu frumuseţea e cea pe care o iubim, ci eşecul»." "Da, şi eu pot să-ţi dovedesc că un om despre care se spune că e fericit «ori e de un egoism excesiv, ori e un păcătos fără pereche - sau e pur şi simplu un cretin»." Mi se părea că întrezăresc părţi din mine printre rândurile lui şi din aceste sublinieri încercam să-mi fac autoportretul. Dar adevărul e că nu eram aşa - sau nu fusesem până la întâlnirea cu el. Nu era un autoportret, era o poză. Dar, în acelaşi timp, îl lăsam să mă formeze.

După cum o dovedea şi extraordinarul lui eseu despre viziunea lui Henry James - în realitate, un extraordinar eseu despre viziunea lui Graham Greene -, el punea în centrul experienţei umane trădarea şi eşecul: îi trădam pe alţii ca să nu fim noi înşine trădaţi şi, oricum, orice proiect existenţial era sortit să eşueze într-un fel sau altul, trădând aşteptările pe care fusese clădit. Doar câţiva muritori puteau să observe, cu tristeţe, de la margine. Într-un fel, ei erau tot nişte trădători - ieşind din joc, îşi trădaseră semenii - şi, în acelaşi timp, erau nişte victime: capacitatea lor de a-şi face iluzii dispăruse, îi lăsase de izbelişte şi, în urma acestei trădări, fuseseră condamnaţi la înţelepciune. În această categorie, Greene îl plasa pe Henry James, care "nu trebuia decât să stea acolo, un om din ce în ce mai bătrân şi mai respectat, în Lamb House, Rye, şi să asculte paşii trădătorilor şi ai victimelor lor măsurând la nesfârşit trotuarul". Şi bineînţeles că tot acolo se plasa pe sine. La 19 ani mi se părea că nu există club mai distins. Era o chestie de voce, pe care Greene şi-o educase de timpuriu în accentele unei vârste aproape imposibil de înaintate. Ascultaţi-l pe romancierul Maurice Bendrix, naratorul romanul **Sfârşitul unei iubiri**, explicând de ce a întârziat la funeraliile fostei sale amante, Sarah: "Ieşisem în oraş să întâlnesc un bărbat numit Waterbury, care urma să scrie un articol despre munca mea într-o mică revistă periodică. Am dat cu banul dacă să mă întâlnesc cu el sau nu: cunoşteam prea bine frazele pompoase ale articolului său, semnificaţia ascunsă pe care el o va descoperi, de care eu habar nu avusesem şi greşelile cărora obosisem să le mai fac faţă. În cele din urmă, cu condescendenţă, mă va plasa probabil puţin deasupra lui Maugham, deoarece Maugham era popular şi eu n-am comis încă această crimă (...). De ce m-am deranjat chiar şi numai să dau cu banul? Eu nu voiam să-l întâlnesc pe Waterbury şi, cu siguranţă, nu voiam să se scrie despre mine. Pentru că acum ajunsesem în punctul în care nu mă mai interesa deloc munca mea: nimeni nu putea să-mi facă vreo bucurie cu o laudă sau să mă ofenseze cu critici. Când am început romanul acela despre funcţionarul de stat, eram încă interesat, dar, când Sarah m-a părăsit, am recunoscut

munca mea drept ceea ce era - un drog tot atât de neimportant ca ţigările, pe care-l iei săptămâni şi ani. Dacă noi ne stingem prin moarte, aşa cum încă încerc să cred, ce contează dacă lăsăm în urma noastră mai degrabă câteva cărţi, decât sticle, haine sau bijuterii ieftine?" Şi tot aşa. Stăteam la Biblioteca Naţională, aşteptam rezultatul examenului de admitere la facultate şi ascultam vocea asta. După ce ieşeam din bibliotecă o auzeam în continuare, o simţeam în oase de parcă ar fi fost însăşi bătrâneţea. Mi se părea că şi eu cunosc toate capcanele, toate figurile dansului. Împrumutând-o în gândul meu, încercam să transmit vieţii de adult - cu care aveam să fac cunoştinţă - că deja o cunosc, nu-mi fac iluzii, nu pot fi trădat. *Existase* o mică trădare la examen: la una din probele scrise în care crezusem că voi evolua cu lipsa de efort a unui Fred Astaire, reuşisem să umplu vreo patru foi-tip în vreo trei ore şi jumătate, dar le umplusem în altă ordine decât cea regulamentară şi, în ultima jumătate de oră, fusesem obligat s-o iau de la început. În mod normal, mi-aş fi petrecut cele două săptămâni dinainte de comunicarea rezultatelor smulgându-mi părul din cap fir cu fir; dar acum îl aveam pe Bendrix, care-mi spunea că ambiţiile noastre profesionale sunt la fel de insignifiante ca ţigările care ne ajută să omorâm lunile şi anii. (Mă apucasem de fumat.) Printre lucrurile lăsate în urmă de Sarah, Bendrix medita: "Mă îndoiesc că ar fi citit vreodată poeziile lui Hood: paginile erau la fel de curate ca atunci când cartea îi fusese dată de directoarea şcolii sau de distinsul oaspete. Într-adevăr, când am fost pe punctul s-o pun la loc în dulap, a căzut din ea o foaie tipărită - probabil chiar programul acelei festivităţi de înmânare a premiilor. Într-o scriere de mână pe care o puteam recunoaşte (scrisul începe să ni se formeze de când suntem mici şi-şi adaugă arabescurile obosite ale timpului) era o frază: «Ce mai trăncăneală.» Mi-o puteam imagina pe Sarah scriind-o pe o hârtiuţă şi arătându-i-o colegei de bancă în timp ce directoarea îşi relua locul, aplaudată respectuos de părinţi. Nu ştiu de ce, o altă propoziţie de-a ei mi-a venit în minte când am văzut acea frază de şcolăriţă, cu toată nerăbdarea ei, lipsa ei de înţelegere şi cutezanţa ei: «Sunt o stricată şi o prefăcută.» Aici, sub mâna mea, era inocenţa. Părea un mare păcat că mai trăise douăzeci de ani doar ca să simtă astfel despre ea însăşi. O stricată şi o prefăcută. O numisem eu aşa în vreun moment de furie? Ea asimila întotdeauna criticile mele: numai lauda nu se lipea de ea, topindu-se asemenea zăpezii." Citând din versiunea românească realizată de Doina Cerăceanu (Editura Polirom, 2004), mă simt uşor trădat de traducerea ultimei fraze: deşi sunt cinci ani de când n-am mai citit romanul, ştiu că în engleză sună aşa: "*She had always harboured my criticism: it was only praise that slid from her like snow*."; în franceză sună aşa: "*Elle avait toujours soigneusement retenu mes critiques; seules mes louanges glissaient sur elle comme de la neige*."; iar în traducerea mea (la care am visat ani întregi) sună aşa: "Mereu îmi reţinuse criticile: doar laudele mele se scuturau de pe ea precum zăpada." Vi se pare că nu e mare diferenţă? Ei bine, poate fi, pentru un om care a învăţat pe dinafară pagini întregi de proză, în două limbi. Vi se pare că nu e un semn de mare sănătate mentală să înveţi pe dinafară pagini de proză în două limbi diferite? Ei bine, asta nu-i totul.

Sfârşitul unei iubiri (1951) e povestea unui triunghi erotic: o avem pe Sarah, care-şi părăseşte amantul fără nici o explicaţie, într-o noapte din 1944, la câteva minute după explozia unei bombe ce aproape îl omorâse; îl avem pe Bendrix, amantul gelos şi neîmpăcat care, la doi ani după ce a fost părăsit, pune un detectiv pe urmele ei ca să-şi descopere succesorul; şi-l avem pe Henry, soţul lui Sarah, funcţionarul public, care s-a

născut pentru a purta coarne. Dar, după regulile geometriei lui Greene, în al treilea vârf al triunghiului nu stă Henry. În al treilea vârf stă Dumnezeu, în care amanţii nu cred, dar la care Sarah se roagă după explozia bombei, când crede că Bendrix e mort: se oferă să renunţe la dragoste în schimbul unei minuni şi Dumnezeu, indiferent dacă există sau nu, pare să accepte oferta. Abia după ce l-a îndepărtat pe Bendrix, Dumnezeu începe să asedieze spiritul lui Sarah şi, după o rezistenţă îndelungată (consemnată în jurnalul ei), pare pe punctul de a-l cuceri definitiv. Dar şi Bendrix, care a pus să se fure jurnalul şi astfel a dezlegat misterul trădării ei, îşi adună toată pasiunea ca s-o smulgă pe Sarah acestei forţe, acestei boli. Însă ea moare - o pneumonie netratată în urma unei plimbări în ploaie. După moartea ei, Bendrix află că fusese botezată în religia catolică, lucru pe care nici ea nu-l ştia. Urmează şi alte coincidenţe - transformări benefice, spectaculoase, în vieţile unor oameni care o cunoscuseră pe Sarah, evenimente care se pot explica raţional, după cum pot fi minuni. Bendrix e mai îndârjit ca niciodată în negarea existenţei lui Dumnezeu, dar propria lui îndârjire îl dă de gol: nu risipeşti atâta energie pe ceva ce nu există pentru tine. E silit să recunoască: gândurile şi emoţiile lui au fost luate în stăpânire de rivalul care-l obsedează, pe care-L urăşte şi căruia, fără să-şi dea seama, începe să-I vorbească: "Te urăsc ca şi cum ai exista." Şi coincidenţele continuă; lumea din jurul lui ameninţă să se umple de semnele unui mesaj de dragoste, codat şi trimis de Sarah. Simte că i se cere ceva, un salt ca al ei, într-un nou tip de dragoste. E hotărât să-şi păstreze cumpătul, să tragă o linie. Dar refuzul lui - ultimele rânduri din carte - deja sună ca o rugăciune: "ai făcut destule, m-ai prădat destul, sunt prea obosit şi bătrân ca să învăţ să iubesc, lasă-mă în pace pentru totdeauna." Chiar dacă ar fi lăsat în pace, e prea târziu. Ca amant, se temuse mereu că dragostea se va termina şi, tocmai de-aceea, aproape că o distrusese cu gelozia lui. Acum a trecut dincolo de frică, dincolo de egoism; nu mai are nimic de pierdut şi dragostea poate să continue pentru totdeauna.

Ce-i asta? Propagandă? Blasfemie? ("Eu am pătruns în ea, nu Tu", mai spune Bendrix.) Kitsch? O fantezie absurdă născocită de un om chinuit - dureroasă şi totuşi consolatoare? (Comentatorii au arătat că e cea mai autobiografică scriere a lui Greene: la vremea aceea *trăia* o poveste cu o femeie căsătorită şi *se temea* că povestea se va sfârşi.) Sau, după cum a spus William Faulkner, "e unul dintre cele mai sincere şi mai emoţionante romane din vremurile noastre"? **Sfârşitul unei iubiri** este, probabil, cam toate lucrurile astea la un loc. Felul în care îşi dramatizează tematica religioasă este extrem de abil: cu cât Sarah şi apoi Bendrix opun mai multă rezistenţă credinţei, cu atât e mai convingătoare existenţa lui Dumnezeu. Şi vocea lui Bendrix pare atât de acrită, discursul lui atât de puţin sentimental, privirea lui atât de deprinsă cu contemplarea adevărurilor incomode, încât credem ce ne spune, deşi, în ultimă instanţă, vorbeşte despre o iubire fără sfârşit - subiectul atâtor mii de pagini de literatură siropoasă.

Chiar în ziua în care am terminat de citit cartea s-au afişat rezultatele la examen. Am ieşit din bibliotecă şi am avut senzaţia că intru într-un alt roman de Graham Greene; am avut convingerea clară, aproape orbitoare, că aşa va fi viaţa mea de-acum înainte - voi trece de la un eveniment la altul ca dintr-o pagină într-alta. Mă uitam la oameni şi le citeam toate trădările şi eşecurile. Eram un spectator trist, un spion obosit şi, în acelaşi timp, eram Bendrix: aşteptam să mi se întâmple ceva decisiv. Am mers până la facultate (oprindu-mă câteva minute într-o biserică) şi am aflat că intrasem. Peste câteva luni m-am îndrăgostit.

Judecând după cum pregătisem terenul, cât de tare v-ar mira să aflaţi că viaţa mea emoţională din următorii trei-patru ani n-a fost chiar un model de sănătate?

***

O obsesie aranjează astfel încât să pară predestinată, dar în cazul acesta nu alesesem şi eu? Îmi dorisem o punte între cele două vieţi la care visam - a unui şoarece de bibliotecă şi a unui şoarece de cinematecă - şi apăruse Greene. Îmi dorisem o punte între senzaţiile tari şi trecătoare ale *thriller*-ului, ale filmului *noir*, ale romanului de aventuri, şi revelaţiile literaturii serioase: o găsisem la Greene. Îmi dorisem o punte spre maturitate şi îl alesesem pe el. Chiar sperasem că din cărţile lui îmi voi procura toate cicatricele necesare - ale trădării, ale eşecului, ale experienţei - şi că, afişându-le în faţa vieţii, voi obţine un fel de scutire, o învoire de la ora adevăratelor lovituri? Se poate. Pe de altă parte, oare nu învăţam să dramatizez experienţele viitoare în termenii sumbri ai lui Greene? Nu învăţam să iau lucrurile prea în serios, să snobez plăcerea, să minimalizez posibilitatea fericirii, să-mi acord cu greu o consolare, să nu mă menajez? După cum spune protagonistul şi naratorul romanului **Miezul lucrurilor**: "Există doar o singură persoană pe lume care nu merită milă: tu însuţi." Iar protagonistul romanului **Un caz de mutilare** scrie în jurnalul său: "Mă simt prost, deci exist."

Recitesc sublinierile astea şi mă întreb de ce. De ce trebuie neapărat să cultivăm un sentiment de lealitate "faţă de nefericire - senzaţia că acesteia îi aparţinem cu adevărat"? Oare numai locurile sordide spun adevărul despre natura umană, care acolo "n-a avut timp să se prefacă"? Oare e musai ca un om fericit să fie egoist sau cretin? Oare punctul de vedere al unei alte persoane seamănă întotdeauna cu "cadavrul unui nevinovat ucis"? Şi iată ce vede Bendrix la funeraliile lui Sarah: "Câteva neveste îşi însoţeau bărbaţii. Ele, cel puţin, erau mulţumite de ceremonie - puteai aproape s-o ghiceşti după pălăriile lor. Dispariţia lui Sarah o lăsase pe fiecare nevastă mai în siguranţă." Cât adevăr conţine de fapt această observaţie? Nimic de zis, e fidelă perspectivelor deformate şi satisfacţiilor amare ale mizantropului, dar în rest e discutabilă; ochiul e prea grăbit să găsească lucrul cel mai rău şi să-l confunde cu adevărul.

Greene se simţise trădat de literatura romantică pe care o citise în copilărie: cărţile de aventuri îi prezentaseră o altă Africă, o altă Asie de Sud-Est, o altă Americă Latină decât cele pe care le cunoscuse mai târziu. El însuşi se considera un realist. Îl agasa numele de "Greenelanda", pe care unii critici îl dăduseră lumii sale; protesta arătând spre **Americanul liniştit** şi **Comedianţii**, romane în care descrisese, ca un reporter, lucruri văzute în Vietnam, respectiv în Haiti. Nimeni nu poate să nege exactitatea acestor descrieri. Dar chemarea ţărilor îndepărtate, care se aude atât de puternic în scrierile lui Greene, *rămâne* romantică; diferenţa este că, la Greene, ea nu mai promite splendoare şi voluptate, ci mizerie, suferinţă, moarte. E un romantism pe invers. Obsesia evadării este foarte prezentă: volumul doi din autobiografia lui Greene se intitulează chiar **Căi de scăpare** şi toate căile descrise - de la cinema la ruletă şi de la călătorii la cărţi - sunt substitute ale ieşirii care îl tentează de fapt pe autor - moartea. Iată două comparaţii (despărţite de numai câteva pagini) din **Sfârşitul unei iubiri**: "Era primul stadiu al

propriei mele morţi: amintirile căzând de pe mine ca nişte mădulare cuprinse de cangrenă."; şi: "Zăpada se aduna încet pe pervaz, de parcă ar fi fost ţărână, aruncată cu hârleţul." Asta m-a sedus atunci - vocea asta îmbătrânită adresându-se direct morbidităţii mele adolescentine. Şi asta m-a întors împotriva lui în cele din urmă: el căuta locurile care îi confirmau părerea proastă despre viaţă şi îl îndreptăţeau să pună mai mare preţ pe moarte, iar eu nu puteam să-l mai urmez: eu nu ştiam destule despre viaţă. Urmasem vocea aceea, la fel de ademenitoare precum cântecul de ţiteră din **Al treilea om**, crezând că mă va conduce chiar în miezul amar al lucrurilor. Acum mi se părea că de fapt mă îndepărtează de realitate. Pe undeva, era o voce înşelătoare. În nici un caz nu simula acea imensă compasiune pentru fiinţele umane: compasiunea era autentică. Dar, ca s-o poată oferi, trebuia să se asigure că viaţa e cât se poate de nenorocită: o făcea să sune mai nenorocită decât e de fapt. Ca s-o poată compătimi pe soţia însingurată care parcă adună "dovezi că are şi ea prieteni ca tot restul oamenilor", trebuia să o reducă la o unică dimensiune - a singurătăţii ei. Greene căuta să-şi înzestreze personajele cu suflete nemuritoare şi să facă din suflet - din salvarea sau pierderea lui - miza dramei. De-aceea avea atâta nevoie de câmpuri de bătălie - Mexicul bisericilor arse, Londra bombardată, Viena celor patru sectoare - şi de aparatura *thriller*-ului: situaţii-limită şi trădări, vânători de oameni şi agenţi dubli. În scrierile lui există un conflict între plăcerea pură pe care simţi că i-o procură propria inventivitate - exuberanţa unui scriitor popular care ştie să-şi manipuleze publicul - şi vocea aceea care neagă însăşi ideea de plăcere pură şi insistă asupra nefericirii: "Mă simt prost, deci exist." După cum am descoperit mai târziu, citindu-l pe Nabokov, problema este că "o conştiinţă a nefericirii (...) nu e de-ajuns pentru a crea un suflet nemuritor".

***

Greene ştia asta. Atâta doar că nu mi-o spusese mie (deşi îmi dăduse semne, prin biografiile lui şi prin frivolitatea căutată a unui roman ca **La drum cu mătuşa mea)**. Părerea lui despre viaţă nu era atât de proastă pe cât mă lăsase să cred: până la sfârşit a repetat că "nu frumuseţea e cea pe care o iubim, ci eşecul", dar a coabitat frumos cu succesul; periodic şi-a reînnoit declaraţiile de iubire pentru locuri care în nici un caz nu se lăsau confundate cu raiul, dar a murit în Elveţia; personajele lui au continuat să constate cât de acru e gustul plăcerii, dar el însuşi spunea adesea că ar risca orice pentru "un futai bun". Mă chemase cu vocea din cărţile lui, ca să mă înveţe regulile jocului, dar ţinuse în mânecă tocmai aşii şi jokerii. Mă trădase. Ca un unchi maliţios, nu se putuse abţine să nu-l trişeze pe puştiul grav care voia să afle ce e mai rău: îmi arătase ce e mai rău şi-mi ascunsese toată distracţia. Dar nu regret călătoriile noastre. În perioada aceea am luat un interviu pentru o bursă în America (loc pe care el nu putea să-l sufere) discutând în primul rând despre el. Odată, într-o călătorie cu trenul prin Europa, am fost salvat de la o criză de panică de întâlnirea cu o cunoştinţă care, întâmplător sau nu, citea **Sfârşitul unei iubiri**. Odată, într-un orăşel din Italia, m-am pomenit rapsodiind, în compania unei franţuzoaice pe care abia o cunoscusem, pe marginea ultimului cadru din **Al treilea om** - femeia care vine pe alee, trece pe lângă un bărbat (iluziile lui zburând în curentul trecerii ei), trece pe lângă cameră şi s-a dus... Nu-i port pică pentru că nu era atât de matur pe cât îmi suna mie şi chiar mă bucur că nu era atât de grav pe cât îi plăcea să sune. În 2004 -

centenarul lui - îl prefer aşa.

(Articol preluat din *Lettre Internationale*, toamna 2004)

De ce unul e *cool* şi altul nu

Andrei Gorzo
08.03.2005

De ce e *cool*... - P. G. Wodehouse

Din tot atîtea motive cîte cărţi a scris, adică 95. Din acestea, cea mai recent apărută în librăriile noastre este **Codul de onoare al Wooster-ilor** (1938), în româneşte de Carmen Toader. N-o cunosc pe doamna sau domnişoara Toader, dar ştiu un lucru despre ea: e o femeie fericită. După capul meu, *job*-ul pe care-l face ea, traducîndu-l pe Wodehouse, ocupă locul doi în topul celor mai mişto *job*-uri din lume. (Pe locul unu e *job*-ul meu: acela de a citi tot ce a scris Wodehouse.) Nu subestimez efortul pe care trebuie să-l depună ca să aducă la îndemîna cititorului român, în toată efervescenţa sa iniţială, glorioasa mixtură wodehousiană de limbaj formal şi limbaj argotic, din care se ridică necontenit bule – fiecare din ele un miracol – ce gîdilă nasul cititorului cu exploziile lor vesele. Îmi închipui că în unele momente, la unele pasaje, trebuie să-i fie foarte greu. Sînt momentele în care ar trebui să se relaxeze total şi să-şi spună că, dacă Editura Polirom duce pînă la capăt proiectul traducerii lui Wodehouse (şi unii dintre noi considerăm că nu e doar un proiect editorial, ci o iniţiativă *umanitară*) şi dacă ea însăşi îşi menţine ritmul de trei cărţi pe an, o să ajungă la ultima carte peste vreo 32 de ani. 32 de ani de intimitate cu Wodehouse! De asemenea fericire nu mai au parte decît eroinele comediilor cu Cary Grant, şi ele abia la sfîrşit, cînd le devine clar că vor rămîne cu eroul. Dar ce m-a apucat să-i dau sfaturi? Eu sînt doar un suflet oarecare (adică expus la toate intemperiile) care, la fiecare patru-cinci luni, aşteaptă ca ea să-i aducă pe tavă cîte un nou Wodehouse, tot aşa cum Bertie Wooster, mahmur, aşteaptă ca Jeeves să-i aducă una din băuturile lui remontante. (Am renunţat să-l mai citesc în engleză; îmi plac versiunile româneşti şi îmi plac lunile de aşteptare.)

Dar ce-a scris Wodehouse? Ei bine, ca să luăm un exemplu, **Codul de onoare al Wooster-ilor** e povestea unei căni pentru smîntînă – "un soi de vacă din argint cu un fel de expresie cherchelită pe faţă" – rîvnită atît de unchiul lui Bertie Wooster, Tom, cît şi de terifiantul sir Watkyn Bassett, care ajunge primul la ea şi nu vrea să-i mai dea drumul decît în schimbul serviciilor lui Anatole, "maestrul cel neîntrecut", bucătarul unchiului Tom şi al mătuşii Dahlia. Cu ajutorul genialului său servitor, Jeeves, Bertie trebuie să recupereze cana de la reşedinţa lui sir Watkyn. De asemenea, el trebuie să ocrotească iubirea dintre Gussie Fink-Nottle, un prieten pasionat de studiul salamandrelor, şi Madeline, fiica lui sir Watkyn, "un exponat sentimental, nebulos şi vestejit", care crede că iepurii sînt gnomi în serviciul Reginei Zînelor ("Nu sînt deloc aşa ceva.") şi, mult mai

groaznic, e convinsă că Bertie e îndrăgostit de ea, fiind gata să sară pe el dacă logodna ei cu Gussie se rupe. Soarta acestei logodne depinde de recuperarea unui anumit carnet ajuns în posesia nepoatei lui sir Watkyn, Stephanie, care în schimb îi cere lui Bertie să fure vaca *pentru ea*. Ca să ajungă la carnet, Bertie şi Jeeves trebuie să treacă de cîinele lui Stephanie, Bartholomew, care îi întîmpină privindu-i "pe sub sprîncene ca un moşneag scoţian care beşteleşte pastorii predicatori păcătoşi". Hai să rămînem aici, cu Bertie (cocoţat pe scrin) interesîndu-se de părerea lui Jeeves (cocoţat pe dulap) despre Bartholomew: "Ce zici de cîinele ăsta?" "Da, domnule." "Cum adică «Da, domnule»?" "Încercam să vă comunic că apreciez subiectul pe care l-aţi adus în discuţie." N-are rost să mergem mai departe cu povestea. Poveştile lui Wodehouse sînt vise ce se retrag – construcţia ultraelaborată se dematerializează, muzica vocii lui Jeeves se îndepărtează, cîteva metafore şi comparaţii din puzderia aceea de sclipiri continuă să licărească în semn de rămas-bun – o dată ce şi-au făcut datoria şi tu te-ai trezit fericit.

Nu demult am aflat din *Observator cultural* că, dacă scrierile lui Wodehouse ar fi doar atît – farse, divertismente –, ar însemna că sînt *proaste*; dar nu sînt proaste, pentru că au fost scrise cu un scop mai *important* – acela de a satiriza aristocraţia britanică. Pentru persoana care scrisese articolul, existenţa unui asemenea scop era de la sine înţeleasă, altfel n-ar mai fi avut rost să-şi bată capul cu Wodehouse – n-ar fi fost un scriitor *onorabil*; de parcă a-ţi dedica toată viaţa înveselirii celorlalţi – fără vreo altă ambiţie – şi a-ţi îndeplini îndatoririle cu graţie, cu un milion de fineţuri şi cu o frază superantrenată, dispusă şi capabilă să facă tot ce vrei tu – n-ar fi în sine o meserie onorabilă. E ca şi cum i-ai spune lui Jeeves că-şi iroseşte viaţa slujindu-l pe Wooster. Dar el nu şi-o iroseşte. Şi nici Wodehouse nu şi-a irosit-o pe-a lui, deşi n-a avut nimic de împărţit cu aristocraţia britanică şi nimic important de comunicat omenirii. (Şi nici eu nu cred că mi-o irosesc pe-a mea, dacă prin ce scriu reuşesc să conving vreo doi-trei oameni să-l citească pe el.) A fost un făcător de plăcere, un ridicător de moral – o meserie foarte onorabilă, poate chiar (ţinînd cont în ce secol demoralizant a practicat-o) una dintre cele mai nobile. Dar comparaţiile nu-şi au rostul. El însuşi a spus: "Shakespeare a scris chestii diferite de-ale mele, dar asta nu înseamnă că ale lui sînt inferioare."

De ce nu e *cool*... - Dan Chişu

"Pielea cred că mă înnebunea, pielea care îmbrăca perfecţiunea aia de trup, muncit pe panglică, cerc sau măciuci, ştiu că zîmbeşti, şi ei îi plăcea să spună că are corpul aşa de mişto de la măciuci, dar noi aici vorbim de gimnastică artistică, tăticu', de performanţă, nu de ce-ţi trece ţie prin capul ăla plin de zegras îmbîcsit de sex, motiv pentru care te şi bănuiesc că ai cumpărat cartea asta, doar-doar vei afla ce am futut sau nu din ce am declarat sau mi s-a pus în cîrcă."

"Cartea asta" este **Singur sub duş** de Dan Chişu (Editura Nemira, 2004), iar explozia asta, care mi-a zburat-o din mînă, este la pagina 118. Pentru Dumnezeu, chiar mă poţi

blama că am cumpărat-o din motive nu tocmai nobile? Uită-te şi tu la copertă (semnată Dan Chişu): două coapse păroase şi trei mîini delicate, înzorzonate, străine, dar proprietăreşti, care, ca să ne tachineze, se prefac că ascund ce-i al lor de privirile noastre. Cumpărătorul poate fi iertat dacă deduce de-aici că autorul încearcă să ia legătura cu o altă latură a naturii sale decît cea căreia i se adresează, de pildă, Henry James. Şi ce e rău în asta? Latura aia e şi ea bună la ceva din moment ce le asigură o pîine atîtor oameni de ştiinţă, numiţi şi *paparazzi*, care, lucrînd în serviciul ei secret, studiază zi şi noapte comportamentul speciei numite VIP. Oricum, bună sau rea, e latura pe care VIP-ul a ales s-o abordeze în momentul în care s-a apucat să-şi scrie memoriile erotice. Dacă nu-i plăcea, trebuia să încheie cartea la pagina 41, după constatarea că "e cumplit să faci laba în frig" (urmată, eventual, de un citat din **American Beauty**: "Şi ăsta-i momentul *cel mai bun*: de-aici, totul o ia la vale"). Oricum, mie-mi place.

Cum e scrisă? Ei bine, aş spune că momentele ei cele mai bune sînt alea în care nu pare scrisă *deloc* şi, în schimb, pare vorbită – cu chef, cu încredere totală în faptul că merită ascultată, cu rîsete groase şi strigări după chelner – vorbită de cel mai şmecher tip de la masă. Şi de cîteva ori mi-a părut bine că stăteam la masa lui Chişu – de exemplu, atunci cînd eroul, care trebuie să se întoarcă în Franţa după o scurtă vizită în ţară (sîntem în România anilor '80, de unde Chişu fugise printr-o căsătorie aranjată) se pomeneşte împotmolit într-un nămete din mijlocul Bărăganului. Timp de cîteva pagini nici n-am îndrăznit să-mi duc berea la gură şi, chiar atunci cînd ţigara de care uitasem mi-a ars degetele, povestitorul a început să rîdă, amintindu-şi de pantofii înnoroiţi cu care a păşit teafăr pe pămînt francez şi de firele de paie din Bărăgan pe care le-a presărat în Place de la Concorde – paie "care acum cîteva ore aşteptau să putrezească în mijlocul nicăieriului", iar acum putrezeau în "cea mai frumoasă capitală din lume", "aduse de cine? De mine. Nu eşti mîndru că mă cunoşti?"

Da şi nu. De exemplu, atunci cînd e dat jos din barca unor francezi porniţi în jurul lumii şi rămîne în Madagascar, mă pregăteam să fiu mîndru de aventura africană pe care mi-o va împărtăşi. Mîndria mi-a mai scăzut la apariţia primului personaj african din carte, care e întîmpinat cu calificativele "smoală", "bronzatul", ţiganul", "cioranul", "Scaraoţchi" şi "magraonul". Şi bietul om, un recepţioner, nu vrea decît să aranjeze ventilatorul distinsului oaspete şi om de lume! Şi asta nu-i nimic pe lîngă buşiturile pe care le suporta mîndria mea de cîte ori începeam să recunosc, într-un portret feminin, trăsăturile unei persoane reale. Hotărîrea de a schimba numele acestor doamne e inutilă (date fiind josnicele motive pentru care am cumpărat cartea şi numeroasele indicii prin care autorul înlătură orice risc de confuzie în capetele noastre pline de zegras), însă rămîne galantă. Sau ar fi rămas, dacă printre numele inventate nu s-ar fi numărat şi *Regu* (cum puteam să citesc asta fără să mă gîndesc la chestia de care capul meu era oricum îmbîcsit?); şi dacă, din cînd în cînd, apropiindu-se de finalul unor capitole aparent binecuvîntate şi oricum închise, din trecutul său, povestitorul n-ar fi ajuns la concluzia că, de fapt, ar mai vrea să-i spună vreo două "stimatei domnişoare" sau fostului rival.

Grimasele astea de ranchiună strică atmosfera de la masă, ca şi numeroasele reveniri la tema singurătăţii – pedeapsa pe care seducătorul trebuie s-o îndure şi care uneori i se pare prea grea. După cum demonstra recent Helmut Newton, într-un volum de memorii cel

puţin la fel de sexoase, secretul e să nu regreţi nimic (sau, cum ar spune Chişu, să-ţi bagi p...). Sigur că personajul playboyului care meditează, în casa lui mare şi goală, la ce s-a ales din atîtea succese, nu prea merită luat în serios; dar accesele lui de melancolie, jucate sau nu, rimează neplăcut cu accesele de rîcă împotriva cititorului pentru care povestea vieţii sale nu înseamnă decît vreo cîteva ore de divertisment vulgar. Dar ce ar mai putea să însemne? Citeşti memoriile lui Newton pentru că te interesează Newton. Şi cine e Newton? Un mare fotograf, din a cărui viaţă dogoritoare ieşi cu dorinţa reîmprospătată de a reintra sub dogoarea operei. Şi cine e Chişu? Un director de festivaluri de film, un patron de restaurante, un actor şi un regizor de ocazie, dar în primul rînd un VIP, adică "cineva care e cunoscut pentru că e cunoscut" şi în viaţa căruia intri pentru că-ţi place bîrfa. Poate că de-aici vin momentele în care cartea şi-ar dori, parcă, să fie altceva decît e. Şi asta o condamnă pînă la urmă la non-*cool*: nu indiscreţiile şi poliţele plătite, ci nevoia de substanţă, visul vag, absurd, pe undeva tuşant, de a fi literatură.

(Articol preluat din **Dilema Veche**, februarie 2005)

da totul afară

Andrei Gorzo
23.05.2006

Care sînt gîndurile şi aspiraţiile unei cinematografii la ieşirea dintr-o lungă dictatură? Cu ce o lasă atîţia ani de "nu spune asta" şi "nu arăta aia", de "epopee naţională" şi de "oglindire a realizărilor noastre", de mistificare şi cosmetizare, de tabuuri şi vaci sacre? Cu o nevoie profundă de normalitate? Cu o dorinţă arzătoare de a recupera încrederea şi respectul publicului? Cu o pornire irezistibilă de a spune adevărul? Aiurea. În realitate, toate astea o lasă cu o pornire irezistibilă de a spune "p**ă" şi "p***ă". Cu o dorinţă arzătoare (deşi nerecunoscută) de a se transforma într-o industrie de film porno. Cu o nevoie profundă de a se descărca pe cineva. E omenesc, dacă stai să te gîndeşti. O fi fost chiar necesar, adică terapeutic. Partea proastă este că acel cineva pe care s-au tot descărcat regizorii - din banii noştri - am fost tot noi.

Mamă, ce-am putut să vedem în ultimii 16 ani! (Şi încă nu s-a terminat.) Nu vreau să spun că a fost întotdeauna neplăcut. O, ce bucurie mi-a adus descoperirea recentă a "primului film particular din România" - **Şobolanii roşii** (1991) de Florin Codre -, care-mi scăpase la vremea lui! Ce veselie e acolo! Cum se simte euforia realizatorilor - satisfacţia ameţitoare, revanşardă, de a putea băga într-un film românesc atîtea scene sexy şi atîtea demonstraţii de arte marţiale cîte poate duce (indiferent dacă au sens în poveste sau nu), de a face un film la fel de mişto ca alea care, circulînd de la posesor de video la posesor de video, ne mai luminaseră puţin lunga noapte a anilor '80! Văzînd filmul, am intrat în spiritul ăla; nu atît de tare încît să-mi doresc să mă întorc în 1991, dar oricum. După cum cred că pot să intru în spiritul care a făcut posibile filme ca **Miss Litoral** şi **A doua cădere a Constantinopolului** (totuşi nu atît de tare încît să-mi doresc să le mai văd). Cronica Eugeniei Vodă la **A doua cădere** (1993) s-a intitulat "Ţîţele Loredanei" - o

sinteză inegalabilă a calităţilor filmului şi, mai mult decît atît, a cuceririlor cinematografiei româneşti libere. Pare puţin, dar acest pas mic pentru omenire poate fi privit ca un pas mare pentru om - pentru omul Mircea Mureşan, regizor veteran: după ce te-ai înăbuşit atîţia ani ba în "Cojocul Vitoriei Lipan", ba în "Şuba lui Horea", parcă e ceva să treci la "Ţîţele Loredanei". Parcă respiri altfel, nu? Dintr-odată, toată lumea de prin filmele româneşti făcea sex. Pînă şi "liceenii" lui Nicolae Corjos făceau sex (în rest erau la fel de insipizi ca înainte). Nici o actriţă începătoare nu scăpa neviolată - dacă nu în primul ei film, atunci în cel de-al doilea. Nici *Ştefan Iordache* nu scăpa neviolat - de Mircea Albulescu, în **Cel mai iubit dintre pămînteni** (1993).

Cu totul altfel şi-a folosit libertatea un cineast ca Mircea Daneliuc: "Cu o frenezie a libertăţii şocantă, agresivă, un cineast îi aruncă în faţă unei lumi - lumii lui - cele mai incomode, mai ruşinoase şi mai devoratoare obsesii ale ei." Aşa scria Eugenia Vodă despre **Patul conjugal**, satira apocaliptică a lui Daneliuc, care tocmai se lansase pe 26 ianuarie 1993 - de ziua lui Ceauşescu. "Publicul nostru asistă - participă - la **Patul conjugal** ca la un fel de şedinţă de terapie naţională! Evident, fiind vorba de Daneliuc, o terapie de şoc... lumea noastră apare în toată splendoarea şi mizeria ei, ca un mare balamuc sau ca o succesiune teoretic infinită - balamuc peste balamuc peste balamuc..." Foarte adevărat. **Patul conjugal** rămîne unul dintre filmele-cheie ale epocii lui; avîntul lui distructiv-purificator poate şi acum să te amuţească - are ceva din grandoarea şi din oroarea unui autodafé. Problema este: de cîte ori se poate repeta, cu succes, un asemenea act? Cîte apocalipse valabile poate să producă o cinematografie? Cît poate să dureze pînă cînd "terapia naţională" (de şoc, neapărat de şoc) începe să aducă a terapie personală - regizor-de-film-dă-totul-afară? Cît e de cinstit din partea regizorilor să pună în cîrca României inclusiv faptul că filmele *lor* despre România devin din ce în ce mai greu de suportat? În fine, noi *ce vină avem*? În filmele de dinainte de Revoluţie ni se vorbea despre patrie pînă ne ieşea pe nas. Şi despre ce ni se vorbea acum, la fel de insistent? Despre patrie. Aceeaşi pisălogeală, dar cu semn schimbat; "Cîntarea României" pe invers. Mişto schimbare! De exemplu, **Raport despre starea naţiunii** (2004) se deschide cu o rafală de măscări la adresa unor mituri naţionale: Eminescu era nuştiucum, Ana meşterului Manole era o curvă, mioriţa din *Mioriţa* era tot o curvă ş.a.m.d. Autorul **Raportului**, Ioan Cărmăzan, se vede, probabil, ca un fel de *desperado* sacrileg şi iluminat; e clar că e mîndru de blasfemiile lui. Dar astea nu sînt blasfemii, sînt doar măscări care-şi dau importanţă. Sau, mai bine zis, *sînt* blasfemii, dar în cu totul alt sens - poate singurul sens în care se poate vorbi de blasfemie într-un domeniu ca filmul. În fond, nu există *medium* mai "lumesc" decît cinematograful (mă rog, nu exista pînă la apariţia televiziunii, ale cărei înclinaţii şi deprinderi fac ca pînă şi cele mai corupte filme să pară, prin comparaţie, obsedate de transcendenţă) şi, dacă o cinematografie e obligată să aibă ceva sfînt, acel ceva sînt banii - mai ales dacă ei provin şi din buzunarul meu.

Încă o observaţie: se presupune că blasfemia, în artă, e un sport al tinerilor. Se presupune că ei sînt cei care tind să vadă în jurul lor numai dogme care se cer atacate, numai false pudori care trebuie scărmănate. Ei bine, în filmul românesc postrevoluţionar lucrurile au stat taman invers: în general, veteranii au fost cei care "şi-au băgat" şi "şi-au scos". După atîţia ani, s-au pomenit brusc că pot să arate orice - şi nu şi-au mai revenit. În esenţă, au continuat să facă filme ca să-i şocheze pe soţii Ceauşescu. Şi tinerii au fost, de regulă, cei

care au spus: "Alo! Ne iertaţi că vă deranjăm, şi nu că ce faceţi dumneavoastră n-ar fi sănătos, dar n-ar fi cazul să se facă şi alte chestii? De exemplu, *filme*? Apropo, soţii Ceauşescu nu prea se mai şochează: sînt morţi de mult".

(Articol apărut în **Dilema Veche**, mai 2005)

Notă: Citiţi şi cronica filmului **Azucena**, semnată de Andrei Gorzo.

Ce-a făcut filmul din carte? (Ce-a făcut cartea din film?)

Alex. Leo Şerban, Andrei Gorzo
12.12.2006

Un foarte influent critic francez de film, Serge Daney, spunea odată despre cinematograful cvasi-tizului său Serghei Paradjanov că este precum ipoteza unei lumi (aceea medievală) care ar fi cunoscut A Şaptea Artă: "Dacă ar fi existat Cinematograf în Evul Mediu, aşa ar fi arătat!" - susţinea Daney.

Nu ştim cum ar fi arătat lumea fără *cinematograf, dar poate că - astăzi - nici Literatura nu s-ar fi simţit prea bine fără acest* hypocrite semblable *şi* frère...

Cinema-ul a ştiut de la-nceput ce e bun pentru el

Alex. Leo Şerban: Dacă memoria nu mă înşeală (dar tu, fiind mult mai tînăr, o să mă corectezi cu siguranţă), n-a trecut prea mult pentru ca, după ieşirea muncitorilor din fabrică şi intrarea trenului în gara La Ciotat - ambele filmate de Fraţii Lumière -, Cinematograful să se intereseze de Literatură... Odată depăşită perioada experimentărilor (în care putea intra orice - de la scamatorii şi trucuri vizuale la jurnale de actualităţi) şi, practic, din clipa în care Filmul a devenit o industrie, alibiul său "nobil" - ca să zic aşa - a fost opera literară. Impresia mea este că A Şaptea Artă, fiind la început, avea nevoie de un soi de garanţie de credibilitate; adică, divertisment-divertisment, dar "pe ce te bazezi", totuşi?! Pe o artă nobilă precum Literatura, firește! Or, ce mi se pare amuzant şi, desigur, paradoxal este că suportul acestor poveşti cinematografice a fost literar, ei da, dar şi foarte popular. S-au "ecranizat" (chit că termenul este foarte departe de accepţia lui de atunci!) Dumaşii, de pildă, dar Tolstoi a trebuit să mai aştepte... Pe undeva era normal ca Industria să aibă în vizor operele cu adevărat cunoscute mai de toată lumea, romanele "uşurele", şi nu "cărămizile" cu care-şi sparg capul criticii literari.

Andrei Gorzo: Nu sînt sigur de Tolstoi, dar Dostoievski n-a trebuit să aştepte atît de mult. Enciclopedia *Secolul cinematografului* (coordonată de Cristina Corciovescu şi Bujor T. Rîpeanu) menţionează o ecranizare din 1913 după **Crimă şi pedeapsă**. Şi un **Germinal** din 1913. Şi un **L'Inferno** din 1909. Impresia mea e că băieţii au băgat mare de la început. Ia uite aici ce spune materialul publicitar al unui **Richard al III-lea** din

1912: "1500 de oameni, 200 de cai, 5 bătălii diferite, un vas de război cu trei catarge, plin de oşteni, pe apă adevărată". Sigur că asta nu face decît să confirme bănuiala ta că literatura era folosită ca pretext nobil pentru lucrurile cu adevărat mişto şi cinematografice ("5 bătălii diferite"), dar, oricum, nu vorbim despre un neica nimeni "pe apă adevărată", ci despre Richard "pe apă adevărată". Chiar nu cred că pionierii erau genul de oameni care să se lase intimidaţi de literatură. Gîndeşte-te cît de repede au ajuns ei la Cartea Cărţilor, şi mi se pare normal: *acolo* trebuia să ajungi dacă voiai elevaţie maximă, plus sex şi violenţă la discreţie. Cinema-ul a ştiut de la început ce e bun pentru el.

a.l.ş.: Da, Cinematograful s-a orientat înspre poveştile - să zic aşa - elementare şi cumva exemplare, de aceea (probabil) **Biblia, Infernul, Crimă şi pedeapsă** sau **Richard al III-lea** (titlurile însele sînt semnificative!). Dar, oricît de "dezinvolt" Cinematograful în a ataca astfel de opere canonice (ar fi fost fraier să n-o facă, doar "avea cu ce", nu?) şi oricît de mare tentaţia de a ecraniza (pe muţeşte!) **Crimă şi pedeapsă** (care rămîne cel mai filmat roman al lui Dostoievski), regula era - totuşi - ecranizarea romanelor populare: însuşi Edison a făcut - în 1911 - o versiune a **Celor trei muşchetari**, urmată de nenumărate altele, într-o succesiune foarte rapidă. Apoi, trebuie văzut ce se ecraniza în Europa şi ce, în SUA! Cultura europeană (în care Cinematograful intra, cu paşi timizi) este mai curînd patrimonială (vezi **L'Inferno**!), în timp ce aceea americană este achizitivă şi importatoare...

Un film prost după o carte bună sau un film bun după o carte proastă?

a.l.ş.: Îţi propun un soi de sistematizare, altminteri riscăm să ne prindem urechile între atîtea titluri de film identice cu titlurile de opere literare... Ar fi, mai întîi, capodoperele literare - care au dat, sau nu, filme pe măsură. În al doilea rînd, filmele-capodoperă, inspirate de opere care nu sînt tocmai "capodopere literare". Filmele care ecranizează *bestselleruri*, apoi. Filmele "foarte fidele" originalului - cum ar fi acestea? Dar filmele care se îndepărtează de "sursă"? Ce este preferabil, pînă la urmă: un film prost după o carte bună sau un film bun după o carte proastă? Ce rost au "novelizările", de exemplu (romane care povestesc filme)?

A.G.: Asta e simplă: rostul lor este să le mai aducă nişte bani în plus studiourilor de film.

a.l.ş.: Şi probabil acelaşi lucru se poate spune despre bestsellerurile devenite film. Eu cred că, din clipa în care o carte apare pe piaţă şi este "validată" *ca* bestseller, pe ea scrie, practic, "film"! Orice scriitor popular îşi doreşte să-şi vadă povestea transpusă pe ecran şi orice studio abia aşteaptă să-şi înfigă dinţii într-un bestseller. Cînd am ieşit foarte tuflit (ca şi alţi 4000 de jurnalişti!) de la submediocrul **Cod al lui Da Vinci**, astă primăvară la Cannes, am fost atît de naiv încît să declar că filmul va fi un eşec comercial... De parcă ar exista o relaţie de cauză şi efect între valoarea unui produs şi succesul lui comercial! Nu, nici vorbă; pe lîngă cititorii nenumăraţi ai lui Dan Brown (care se vor fi dus să vadă ecranizarea), se vor mai fi adăugat cei care preferă să vadă un film după o carte, decît s-o citească, plus curioşii de serviciu. Toţi aceşti oameni "validează", de fapt, aerul timpului:

nici Literatură, nici Cinema, ci o struţocămilă comercială care duce în cîrcă mituri şi marketing în cantităţi aproape egale.

Ce ne facem însă cu unele păreri radicale, care consideră că ecranizările nici măcar "nu sînt Cinema"? Cum arată acele filme ale căror scenarii au fost scrise de scriitori? Şi, în fine, dacă am căzut de acord că Literatura a fost o asemenea uriaşă sursă de inspiraţie pentru Film la începuturile sale, ce se poate spune despre influenţa inversă: filme care au inspirat scriitorii contemporani, în asemenea măsură încît romanele lor (mă gîndesc, aici, la un Don DeLillo, un Jonathan Franzen sau un Jean Echenoz - pentru că ei înşişi au mărturisit aceste influenţe) preiau tehnici cinematografice? "Vast program", cum se vede!...

A. G.: Mărturisirile de genul ăsta sînt foarte numeroase - năucitor de numeroase, după cum am descoperit acum cîţiva ani, cînd mă documentam pentru o lucrare de licenţă dedicată tocmai influenţei cinematografului asupra literaturii: Christopher Isherwood al tău (cu faimoasa lui declaraţie: "Sînt o cameră de filmare."), Graham Greene al meu ("Walter Scott şi victorienii erau influenţaţi de pictură şi construiau fundaluri statice, ieşite parcă din mîinile unui Constable. Eu lucrez cu o cameră, urmărind mişcările personajelor."), Evelyn Waugh al meu şi, pe vremuri, al tău, Nabokov al nostru, "suspecţii de serviciu" Dos Passos şi Hemingway, pînă şi un conservator ca François Mauriac (care spune undeva că mişcarea gîndului pe o faţă omenească era un fenomen aproape neinvestigat pînă la apariţia cinema-ului), pînă şi un poet ca Philip Larkin ("Literatura modernă este directă şi imediată: merge drept la simţuri... Repet, cinematograful este arta *modernă*.") - şi m-am rezumat la exemple din prima şi, hai, a doua generaţie de scriitori veniţi în contact cu cinema-ul. După David Lodge, influenţa este şi mai mare: ea nu se reduce la această nouă preocupare pentru exterior - pentru ce se vede şi ce se spune -, care lasă reprezentarea interiorului în seama noastră, a cititorilor (exemplele lui Lodge sînt Hemingway, Isherwood şi Waugh), ci explică inclusiv "revenirea poveştii", care fusese aproape complet abandonată de Joyce şi de Virginia Woolf în eforturile lor de a reproduce pe hîrtie "fluxul conştiinţei". Iar eu aş merge şi mai departe şi aş spune că, dacă obiectul muncii scriitoriceşti a rămas experienţa umană (ceea ce Henry James numea "senzaţia de viaţă trăită"), atunci scriitorul nu-şi poate permite să ignore faptul că o mare parte (mai mare decît oricînd în trecut) din experienţa contemporană e experienţă mediată şi o mare parte din imaginile şi amintirile cu care umblăm după noi provin de pe ecrane (e adevărat, din ce în ce mai rar de pe *marile* ecrane).

Doamnele Bovary de azi se uită la televizor

A.G.: Pentru că tot l-ai pomenit pe Don DeLillo, nu ştiu dacă i-ai citit un eseu, publicat acum cîţiva ani în *The New Yorker*, despre film şi memorie (o temă care te obsedează şi pe tine), despre fragmentele de film care ies la suprafaţa fluxului conştiinţei ca şi cînd ar fi fragmente din viaţa ta "trăită"; lucrul frumos - adaugă DeLillo - este că nu poţi să ştii cu cine împarţi amintirile acelea, dar poţi să bănuieşti că e vorba despre mulţi oameni. Mult mai important decît orice împrumut de ordin tehnic (ochiul-cameră, tăietura de

montaj) mi se pare faptul că filmul (şi, ulterior, televiziunea), interacţionînd atît de puternic cu vieţile oamenilor, invadînd experienţa, a sfîrşit prin a-i oferi literaturii un nou subiect - mai precis, a sfîrşit prin a-i modifica obiectul muncii. Cărţile nu mai au puterea de a influenţa un număr mare de vieţi; nici filmele n-o mai au, deşi în prima jumătate a secolului XX au avut-o; doamnele Bovary de azi se uită la televizor. Dar cărţile pot să vorbească despre influenţa asta. DeLillo vorbeşte foarte bine despre ea. La fel şi Salman Rushdie (cum să nu vorbeşti despre ea, dacă vii din Bombay - Hollywoodul Asiei)? John Updike are un roman, **In the Beauty of the Lilies**, în care vorbeşte, printre altele, despre ascensiunea şi declinul religiei (religiei!) hollywoodiene. Şi mai sînt şi alţii. Presupun că e momentul să-mi exprim regretul că scriitorii şi, în general, literaţii români n-au bunghit niciodată fenomenul. L-au abordat ba cu un aer conştiincios şi cu un set de criterii provenite exclusiv din frecventarea artelor înalte, ba cu un aer condescendent-curios şi cu mănuşi care să-i protejeze de posibilele infecţii. Marea excepţie e, desigur, Radu Cosaşu, care s-a infectat devreme şi a înţeles că această condiţie nu-i poate fi decît benefică unui scriitor al secolului XX. Vezi şi declaraţia lui Rushdie (după ştiinţa mea, cea mai scurtă şi clară din cîte s-au făcut pe tema asta) că experienţa care a făcut din el un scriitor a fost prima vizionare a **Vrăjitorului din Oz**.

a.l.ş.: DeLillo aminteşte la rîndul lui, într-un interviu, cît de influenţat a fost - în modul lui de a gîndi literatura - de filmele unor Antonioni sau Godard... Dar, cum spuneai şi tu, acestea sînt doar influenţele mărturisibile; Cinematograful însuşi - cu tot ce produsese pînă la acea dată, anii '60 să zicem - era un imens generator de forme şi de tehnici, şi acest lucru nu putea lăsa indiferentă Literatura. Practic, cred că scriitorului i se deschideau în faţă două opţiuni: să scrie în continuare *ca şi cum Cinematograful nu ar fi existat*, într-un soi de "autism" autojustificativ, sau să ia act de existenţa lui seminală şi să-l "pună la treabă" în pagina de carte. *Tertium non datur*! Unele opere literare au început să "semene" cu nişte filme contemporane lor, în timp ce unele filme (trebuie spus şi asta) au reuşit, în asemenea măsură, să fie "profunde" şi "complexe", încît "par Literatură": filmele lui Dreyer, Bergman, Fellini sau Tarkovski (ca să dau numai cîteva exemple) sînt "Cinema 100%", fireşte, dar conţin atîtea zone de mister şi sofisticare psihologică încît pot fi comentate la nesfîrşit exact ca şi o operă literară... Şi aici intervine un handicap, pentru că cei care nu prea gustă Cinema-ul se referă - îndeobşte - la aceste nume cu subînţelesul: Vedeţi? *Aştia* sînt cineaştii mari şi adevăraţi! Este un tip de abordare a Cinema-ului care pe mine, unul, mă irită: respectivii nu sînt mari *pentru că* au adus Cinematografului ceva nemaivăzut pînă la ei, ci *pentru că* se conformează unei preconcepţii literarocentriste.

Filmul poate privi Cartea în ochi fără să se ruşineze?

Acum ceva timp am răspuns, în *Cotidianul*, unei anchete care îşi propusese exact acest lucru: să identifice "cele mai bune" filme făcute după opere literare. Cum îmi cunoşti mania topurilor, îţi dai seama că n-am rezistat! Am întocmit, aşadar, un top 10 împărţit în două, 5 şi 5: mai întîi filmele româneşti, apoi cele străine. Constrîns de spaţiu şi de regula pe care eu însumi mi-am impus-o, am pus - fireşte - **Pădurea spînzuraţilor** al lui Liviu Ciulei, apoi am continuat cu **Reconstituirea** lui Lucian Pintilie (după o povestire de

Horia Pătraşcu), cu **Nunta de piatră** al tandemului Mircea Veroiu-Dan Piţa (după Agârbiceanu), cu **Adela** aceluiaşi Veroiu (după Ibrăileanu) şi m-am oprit la **Moromeţii** lui Stere Gulea. Mi-a părut rău: aş fi vrut să mai includ măcar încă unul din cele mai bune filme româneşti, cred eu - **Iacob** al lui Mircea Daneliuc, după Geo Bogza... La filmele străine am pus **Dispreţul** lui Godard (după Moravia), **Blowup** al lui Antonioni (după o povestire a lui Cortazar), **Inocentul** lui Visconti (după D'Annunzio), **Ran** al lui Kurosawa (după **Regele Lear**) şi **Salo** al lui Pasolini (după marchizul de Sade). Sînt convins că lista ta ar arăta cu totul altfel, dar ideea nu e să ne comparăm listele - mai ales că te ştiu reticent la topuri... Ce mă interesează este altceva: putem cădea de acord că, cel puţin în privinţa acestor titluri de filme, sau altele (nu foarte multe, din păcate), Cinematograful poate privi Literatura drept în ochi fără să se ruşineze?

A. G.: De acord.

a.l.ş.: Nu cred că este nici un paradox, pe de altă parte, dacă marile opere literare, "capodoperele absolute" (chit că acestea vor fi intrat, corectitudinea politică *oblige*, într-un amplu proces de relativizare...) *nu* au dat, în Cinema, capodopere comparabile. Posibil să existe excepţii, dar mă gîndesc că - de pildă - **Satyricon**-ul lui Fellini nu este tocmai unul dintre cele mai bune filme ale lui Fellini, după cum nici **Moarte la Veneţia** nu este o capodoperă cinematografică (aşa cum cred unii...); încercări de a ecraniza **În căutarea timpului pierdut** au tot existat (dacă nu e legendă, chiar Visconti lucra - se pare - la o versiune; ca şi Pinter, pentru Losey), dar pînă la urmă ne-am căptuşit doar cu un film "ilustrativ" semnat Volker Schlöndorff (**Un amour de Swann**) - Schlöndorff fiind, să nu uităm totuşi, autorul unei extraordinare ecranizări a romanului **Toba de tinichea**, după Gunter Grass! - şi cu un altul, ceva mai experimental, dar parcă mai apropiat de Proust, semnat Raoul Ruiz (**Le temps retrouvé**). Există, apoi, ceea ce trebuie să numim - apăsînd tare pe tastatură - "cărţi neecranizabile": ce Dumnezeu poţi face cu un **Joc cu mărgele de sticlă**, să zicem, sau cu **Ulysses**!? Îmi amintesc că am văzut, prin studenţie, un film franţuzesc al cărui protagonist se chema Leopold Bloom, era jucat de un caricaturist celebru (Folon) şi se vroia - chipurile - o "versiune" la celebrul roman al lui Joyce. Era interesant, dar era cu totul altceva. Sau, chiar, o "ecranizare" (presupun că e singura!) a lui **Finnegans Wake**, englezească, destul de amuzantă, dar care, deşi se dorea "film de ficţiune", era mai degrabă un documentar BBC despre bogăţia lexicului joycean... Filmul **Orlando** (după romanul Virginiei Woolf) există, e semnat tot de o femeie (Sally Potter), dar nu e la înălţimea cărţii - e o Woolf *trendy-posh*, cum ea n-a fost, săraca, niciodată! Beckett (cu "anti-romanele" sale) nu cred că poate fi ecranizat - sau poate, dar, vorba bancului, ar fi păcat. (Culmea e că Beckett însuşi este autorul unui film care se cheamă chiar aşa - **Film** -, care e mut şi cu Buster Keaton!) Repet: nu orice poate - şi trebuie - ecranizat. Iar asta mă consolează şi mă confirmă, într-un fel, pentru că (tu ştii asta) eu cred că o poveste are o singură formă - ideală - de exprimare: dacă un roman sau o nuvelă sau o povestire sînt perfecte, ce rost are să le "vizualizezi"?! Ca să "vezi ce iese"? Păi, nu poate ieşi decît ceva derivat - şi inevitabil inferior. E ceea ce a făcut, cu tenacitate, echipa Ismail Merchant - James Ivory: un compendiu de versiuni cinematografice ale unor opere literare. Harnicul SRL M & I a pus în imagini mai multe Henry James-uri, mai mulţi E.M. Forster-i, plus un Kazuo Ishiguro (**The Remains of the Day**) - care, zic eu, nu e mai slab decît romanul. Filmele respective sînt decente, destul de

"cuminţi" - în sensul în care nu-şi iau mari libertăţi faţă de textele originare; dar - vorba lui Otar Iosseliani, cineastul gruzin trăitor la Paris: sînt ele Cinema? Sau un fel de "novelizare" inversă? E clar că sînt opere secundare...

A.G.: Eu sînt încă şi mai mefient faţă de ecranizările cuplului Merchant - Ivory. Ele sînt lăudate invariabil pentru rafinamentul lor şi tare mă tem de ce înţeleg lăudătorii prin rafinament. Tare mă tem că, de fapt, vor să spună că filmele astea sînt pline de oameni rafinaţi, din înalta societate; în asta constă farmecul lor, atuul lor la *box-office*, şi e ceva pernicios în asta. În loc de cinema (sau de literatură) ele promit mobile, toalete şi maniere elegante. Nu ne încurajează dragostea pentru literatură, ci snobismul - o nostalgie mulţumită de sine, complet necritică, după un stil de viaţă care n-a fost niciodată al nostru. Întreţin ideea că ăştia sînt clasicii - căile noastre de acces într-o lume dispărută a bunului-gust şi a bla-bla-bla. Poate că exagerez, dar mă deranjează să ştiu că James şi Jane Austen sînt frecventaţi din astfel de motive. Pe de altă parte, e normal să vrei să-ţi vezi personajul favorit întrupat pe ecran. Ce să fac dacă inima mea a fost înrobită pe veci de Elizabeth din **Mîndrie şi prejudecată**? Asta e, sînt blestemat să-i vînez toate reîncarnările filmice cîte zile oi avea. Ultima versiune, de exemplu, mi s-a părut groaznică (mă grăbesc să adaug că nu din cauza Elizabethei - Keira Knightley), dar crezi că regret vreo secundă că am văzut-o? Parcă niciodată nu mi s-a arătat atît de clar ce minte bună şi dreaptă şi aerisită avea Jane Austen, pînă n-am văzut versiunea asta surescitată, "senzualizată" aiurea. Şi alchimia poveştii e inalterabilă - oricît de rău ai greşi tonul, oricît de urît ai banaliza procesul, oricît de prost ai doza, n-o poţi rasoli de tot: spectatorul tot o să vibreze la momentul în care domnul Darcy îşi abandonează în sfîrşit rezerva şi severitatea şi-i spune lui Elizabeth: "Eşti prea generoasă ca să rîzi de mine". În sensul ăsta, cred că şi cele mai proaste ecranizări după cărţi mari fac pînă la urmă ceva bun: testează cartea şi-şi testează epoca. Felul în care ne raportăm la o carte de acum două sute de ani spune ceva despre noi; faptul că n-o mai putem privi nici pe Jane Austen decît cu ochii tulburi de sex spune ceva despre noi. Atenţie, nu e vorba despre un efect de tip "Marele X - contemporanul nostru". E vorba despre felul în care fiecare epocă îşi proiectează propriile obsesii într-un text clasic. Cinema-ul e un martor bun al acestui proces. Fie şi numai din cauza asta, ecranizările sînt importante.

Scriitori-scenarişti-regizori

a.l.ş.: Mai interesant mi se pare altceva: că scriitori contemporani au simţit nevoia să scrie scenarii pentru anumiţi cineaşti. Nu mă refer, aici, la acea colaborare "la comandă", mercenară - cum a făcut Faulkner însuşi, sau cum au făcut-o Tennessee Williams şi Paul Bowles atunci cînd au contribuit la scenariul lui **Senso** al lui Visconti... Mă refer, strict, la cei care au scris scenarii pentru cineaşti cu care aveau o anume afinitate: Robbe-Grillet pentru Alain Resnais (**Anul trecut la Marienbad**), Harold Pinter pentru Joseph Losey (**Servitorul, Accident**...) sau Peter Handke pentru Wim Wenders - care a trecut de la o versiune a propriului său roman (**Frica portarului în faţa loviturii de la 11 metri**) la scenarii originale, dintre care unele, strălucite (**Cerul deasupra Berlinului**). Ca să nu mai vorbim despre scriitori care au trecut, direct, în spatele camerei de filmat: Pasolini sau Marguerite Duras. Sînt exemple care mă fac să constat că, într-adevăr, graniţele între

aceste două arte sînt destul de permeabile, că există - cum spuneai şi tu - interferenţe şi alimentări reciproce şi că, uneori, operele cinematografice cele mai interesante vin (şi) din această zonă de graniţă...

(Articol preluat din **Dilemateca**, septembrie 2006)

Strigoi şi strigăte - *The Others*

Andrei Gorzo
Dilema, ianuarie 2003

Această poveste cu uşi ce scîrţîie, piane ce cîntă singure şi paşi ce răpăie în odăi care ar trebui să fie goale, cu servitori sinistri, care zîmbesc de parcă *ar şti*, şi copii palizi, care ştiu că nu-i nimic de zîmbit, cu mormane de frunze moarte care ascund pietre de mormînt şi draperii grele care ascund lumina (orice aţi face, să nu le daţi jos: lumina e mai rea decît întunericul) - această poveste cu stafii e suficient de elegantă, de intensă, de senzuală, ca să merite comparaţia cu nuvela lui Henry James, *O coardă prea întinsă / The Turn of the Screw* (1898). De altfel, filmul lui Alejandro Amenabar cere la tot pasul să fie comparat cu **The Innocents** (1961), versiunea cinematografică a capodoperei lui James (Jack Clayton a fost regizorul, iar unul dintre scenarişti a fost Truman Capote) şi cel mai bun film cu fantome din cîte cunosc. (Dacă dumneavoastră cunoaşteţi unul mai bun, trimiteţi-l să mă bîntuie şi, după ce mor de frică, mai vorbim).

Ca şi **Inocenţii**, **The Others** este un film de o mare frumuseţe: ceaţa sa e frumoasă, lumina sa (atîta cîtă e) e frumoasă, frunzele sale moarte sînt frumoase. Cît despre fantoma principală, nu vă voi spune decît că însuşi Baudelaire ("Din cînd în cînd luceşte, creşte, - apare / O stafie cu trupul minunat, / Cu dulce, - orientală legănare") şi-ar fi dat la schimb stafia-proprietate personală pe cea din filmul acesta. Frumuseţea este complet străină de majoritatea filmelor de groază, dar, atunci cînd ea există, e un condiment extraordinar pentru teroare: transformă frisonul cel mai banal (uşa ce se închide singură, baba-cloanţa în rochie de mireasă) într-un cutremur.

Inocenţii o avea pe minunata Deborah Kerr în rolul guvernantei terorizate, palpitînd de

isterie reţinută sub rochia neagră, severă, aparent de nezdruncinat, luptînd ca să păstreze ordinea măcar în propria coafură, în timp ce copiii bîntuiţi îi scapă de sub control. **The Others** o are pe minunata Nicole Kidman în rolul mamei terorizate. Kidman e făcută să semene cu Grace Kelly - un vis îndepărtat (anii '40-'50) despre o prinţesă - ai senzaţia că mîna ta va îngheţa dacă încerci să o atingi. Dar are şi ambiguitatea lui Deborah Kerr - tremurul unei minţi care se află de atîta timp sub asediu, încît te întrebi dacă nu cumva a cedat demult, a înnebunit complet şi a inventat fantomele, ca să aibă în continuare cu cine să se lupte. Kidman dă filmului o inimă şi filmul are mare nevoie de ea, pentru că altfel, în pofida rafinamentului său, ar rămîne un produs de gen. Unul dintre motivele pentru care nu e atît de bun ca *O coardă prea întinsă* şi ecranizarea sa este faptul că Henry James a ştiut să respecte simplitatea basmului ("un basm, pur şi simplu", a scris el în introducere), în timp ce Amenabar se complică, introducînd două *găşti* diferite de fantome (dacă n-ar avea aşa o casă mare la dispoziţie, imaginaţi-vă ce înghesuială ar fi dimineaţa la baie) şi o lovitură de teatru care pe moment este uluitoare, dar căreia nu îi fac bine prea multe "de ce?"-uri ulterioare. Un alt motiv este acela că James nu ne lăsa nici o clipă să ne îndoim că fantomele sale sînt Rele, că intenţiile lor la adresa acelor copii sînt de un negru atît de dens încît imaginaţia omenească, încercînd să le pătrundă, sfîrşeşte prin a se zgribuli în faţa lor; în timp ce Amenabar, după ce pregăteşte magistral scena pentru ca Răul să-şi facă intrarea, preferă să cheme Binele. Şi acesta, chiar scris cu majusculă, păleşte apoi în memoria spectatorului.

Die another day sau Viaţa cu Bond

Andrei Gorzo
Cuvântul, februarie 2003

"Ce-ai păţit?", îl întreabă amabil răul cel mare (din **Die another day**, cel mai recent film din seria 007) pe un rău mai mic, care pare într-adevăr marcat de ceea ce-a păţit. Răul mai mic răspunde: "Bond." Iar eu pot să adaug: şi eu la fel. Dar s-o auziţi pe sora mea....

Într-o seară, nu demult, sora mea şi cu mine zappam fără griji, cînd deodată pe micul ecran a apărut Roger Moore. Nu-mi amintesc ce făcea - în orice caz, nimic demn de luat în seamă - probabil că era într-unul dintre momentele acelea cînd primeşte ordine de la M sau o vrăjeşte pe Miss Moneypenny sau îl stresează pe Q. M-am uitat la ceas şi-am întrebat: "Ce-i asta?" "Bond." "Ce Bond?" "**Octopussy.**" "Ce an?" "1983. Schimbă dracului canalul!" M-am uitat din nou la ceas: 15 secunde şi sora mea recunoscuse unul dintre Bondurile cele mai palide, din cîteva imagini anodine. O performanţă pe care puţini - chiar dintre cei ce se consideră fani ai lui Bond - ar putea s-o depăşească. Poanta e că sora mea nu numai că nu se consideră o fană, dar *nu poate să sufere* (sublinierea ei) seria Bond ("Schimbă dracului canalul!"). Singura ei vină este că, în calitate de soră, s-a aflat alături de mine în perioada 1989-1993, cînd: **1)** am văzut **Goldfinger** (1964, cu Sean Connery) de 50 de ori - mai mult sau mai puţin (probabil mai mult); **2)** am citit toate romanele lui Ian Fleming **3)** mi-am procurat toate filmele apărute pînă atunci - lucru dificil de realizat la vremea aceea în România, dar am reuşit, hărţuindu-mi tatăl, care la

rîndul lui i-a hărţuit pe comercianţii de casete-pirat, pînă cînd toată piaţa video îmi ştia de frică, iar colecţia mea era completă; **4)** am văzut chiar şi cele mai nenorocite filme din serie (precum **The man with the golden gun**) de cel puţin 5 ori - lucru care azi mi se pare imposibil, dar care trebuie să fie adevărat, din moment ce monstruozitatea aceea de **The man with the golden gun** (cu care n-am mai dat ochii de atîţia ani) e mai proaspătă şi mai pregnantă în memoria mea decît o capodoperă precum, să spunem, **Potirul de aur** al lui Henry James (pe care l-am citit recent); **5)** aproape că am omorît pisica familiei, care îşi încercase ghearele pe una dintre fotografiile mele cu Bond (părinţii mei încercau să-mi explice că deţineam acea fotografie în dublu exemplar, în timp ce pisica era una singură, dar nu voiam să ştiu); **6)** am meditat la proiectul de a vedea toate Bondurile în ordine şi *cu încetinitorul*, pentru a le înţelege mai bine - moment în care sora mea a început şi ea să mediteze serios la şansele mele de a duce vreodată o viaţă normală, ba chiar şi părinţii mei s-au întrebat dacă nu cumva fuseseră prea *cool* şi dacă incidentul cu pisica nu prevestea o frumoasă carieră de maniac periculos; **7)** ei bine, în tot timpul acesta am reuşit cumva să termin şcoala generală, să-mi fumez prima ţigară, să-mi sărut prima fată, să port din cînd în cînd şi conversaţii care nu aveau o legătură imediată cu Bond - ce mai, lucrurile normale, culminînd cu intrarea la liceu, unde boala s-a vindecat în mai puţin de un trimestru. Dar nu înainte de cea mai îndrăzneaţă manifestare a ei: propriul meu film cu Bond - scris şi realizat de mine -, în echipa căruia am reuşit să cooptez trei sferturi din clasă, două mame (în rest, femei ultrarespectabile) şi, timp de un sfert de oră - cît i-a trebuit să-mi asculte cererea de finanţare, să-mi ofere substanţialul său sprijin moral, să-mi ureze succes pe drumul artei şi să mă dea afară -, pe directorul liceului. Scrierea scenariului a fost un exerciţiu de echilibristică pe firul formulei bondiene, deasupra gropii cu fiare unde răgeau orgoliile colegilor mei de clasă şi de echipă. OK, recunosc: mi-am oferit rolul lui Bond, pe care l-am acceptat cu emoţie, şi cine vrea să rîdă n-are decît, dar ar fi trebuit să vadă cum arătau *ceilalţi* candidaţi. Interpretul lui Felix Leiter de la CIA (partenerul lui 007 în multe filme şi un personaj anost, pe care nimeni nu-l ţine minte niciodată) a venit la mine să-i lungesc rolul, să-i ofer şi lui o fată, să-i scriu o scenă de amor şi o scenă în care sare cu capul înainte printr-un geam. Personajul negativ a venit la mine şi mi-a cerut să-i scriu o scenă în care o pipăie îndelung pe eroină. "Dar nu se poate", i-am răspuns oripilat, "fata îl place pe Bond şi de tine îi e scîrbă." (Întîmplător, interpretul lui Bond avea anumite speranţe în legătură cu fata respectivă.) Pînă la urmă ne-am înţeles: personajul negativ o va pipăi *foarte puţin* pe Bond-*girl*, care se va arăta *foarte* scîrbită. Oricum, n-am mai ajuns să filmăm acea secvenţă. De fapt, n-am mai ajuns să filmăm decît o singură secvenţă - cea în care Bond vizitează laboratorul lui Q, ca să-şi primească gadgeturile. Nu mai ţin minte în ce constau acele minuni tehnologice, dar laboratorul era un garaj din Bucureşti şi Bond conducea o Skoda. De fapt, Bond se prefăcea că o conduce, stînd pe locul pasagerului şi învîrtind în mîini o bucată de fier (amintiţi-vă, sîntem în Marea Britanie, locul volanului este pe dreapta), în timp ce stăpîna Skodei, alias mama lui Felix Leiter şi o cascadoare temerară, se lăsase aproape de podeaua maşinii, de unde nu vedea aproape nimic, ceea ce n-o împiedica să se îndrepte cu mare viteză spre intrarea garajului şi să frîneze la o jumătate de metru de Q, care începea să-l apostrofeze pe Bond în stilu-i binecunoscut. Am făcut noi asta de mai multe ori, pînă cînd Bond a realizat că nu-şi va mai putea controla multă vreme răul de maşină şi că interpretul lui Q nu ştie o boabă englezeşte. (Din motive de realism, era musai ca filmul să fie vorbit în engleză.) Apoi toată lumea a realizat că marile speranţe şi

buna înţelegere cu care porniserăm la drum deja se destrămaseră; într-o singură dimineaţă, relaţiile dintre Bond şi Bond-*girl* nr.1, dintre Bond şi Bond-*girl* nr. 2, dintre Felix Leiter şi Miss Moneypenny, dintre Miss Moneypenny şi personajul negativ, dintre personajul negativ şi Felix Leiter - suferiseră un declin accelerat. Încă şi mai trist, într-un tîrziu am realizat că aparatul de filmare (pus la dispoziţia noastră de către mama lui Miss Moneypenny) era defect. Nu filmaserăm nimic. Cam asta a fost.

***

Penultimul James Bond, **The world is not enough** (1999) ar fi trebuit să fie ultimul pe care m-am dus să-l văd. Am jurat că nu voi mai vedea nici unul, niciodată (doar aşa, durerea care se aciuase în capul meu, după prima sută de explozii întrerupte de glume lamentabile, s-a înduplecat să plece). Dar şi Sean Connery, după **Diamonds are forever** (1971), jurase că nu va mai face nici un Bond, *niciodată*, ca să se recunoască înfrînt, 12 ani mai tîrziu, în **Never say never again** - un titlu care nu este acceptat printre cele 20 de Bonduri oficiale (a fost crescut de alţi părinţi, după ani de lupte prin tribunale), dar care rezumă destul de bine sentimentele noastre faţă de Bond: sîntem sătui pînă peste cap, dar facem ce facem şi ne întoarcem la el. De fiecare dată sperăm să regăsim cîteva dintre calităţile care l-au făcut cineva - un colos financiar, o bornă în cultura pop, o fantasmă universală şi durabilă. De fiecare dată ieşim de la cinema ameţiţi, obosiţi, sictiriţi, aproape surzi şi aproape îndoindu-ne că acele calităţi - o anumită eleganţă nonşalantă, un simţ jucăuş al propriei absurdităţi, o vocaţie a plăcerii, o opulenţă graţioasă, comică - au existat vreodată. Oare Bond este chiar *cool*? Ei bine, prima jumătate de oră din **Die another day** azi conţine cîteva indicii în acest sens: secvenţa-generic, de exemplu. Pentru unii spectatori, aceasta a devenit de multă vreme singurul motiv constant de a vedea un Bond - ultimul refugiu al *cool*-ului, cum ar veni. În cel mai recent Bond cîntă Madonna; în rest, totul este ca pe vremurile bune ale lui Maurice Binder - autorul acelor montaje neruşinate şi nemuritoare cu ţevi de pistoale, mari cît siluetele de femei care zburdă excitate în jurul lor -, dar cu o diferenţă: de data asta, fantasmagoria - femei de foc, femei de apă, diamante, arme, scorpioni - pare a fi un delir de care 007 s-a lăsat cuprins, ca să nu se plictisească în timp ce nord-coreenii îl torturează. Trece genericul, trec 14 luni de torturi, la capătul cărora Bond arată mai bine decît ar arăta alt bărbat, la 14 zile după ce l-a părăsit nevasta. Are loc un schimb de prizonieri şi Bond e eliberat, pentru ca M (Judi Dench) să-i facă morală şi să-i confişte jucăria preferată - permisul de a ucide. Şi-atunci vine ceva ce n-aţi mai văzut: în spital, Bond are un coşmar - primul în 40 de ani de viaţă cinematografică! Urmează ceva încă şi mai şi: tot în spital - primul infarct al lui Bond. Ce s-or mai fi bucurat Goldfinger, Dr. No, Blofeld, Stromberg şi ceilalţi ciudaţi, privind din iad această scenă! Dar bucuria lor n-avea cum să dureze, pentru că infarctul era o stratagemă. Purtînd încă pijamaua spitalului, plus pletele şi barba de veteran al închisorilor coreene, Bond intră într-un hotel de lux din Hong Kong, se descotoroseşte de pilozităţile acelea - şi ele fără precedent -, face rost de un costum imaculat, face rost de o maseuză, face rost de un pistol de la maseuză, după ce a mîngîiat-o expeditiv, demască un spion chinez şi pleacă în Cuba, care îl întîmpină cu genul acela de faţă turistică pe care orice ţară o păstrează anume pentru Bond. Toate astea sînt *cool*: au amestecul acela de pericol, viteză, *sex-appeal* şi *dolce vita* pe care îl aşteptăm de la Bond, aşa cum Bond îşi aşteaptă amestecul de vodcă şi martini - *shaken, not stirred*. Apoi totul - alura, savoarea,

spiritul - se duce dracului. Din ultima jumătate de oră n-am reţinut decît nişte aberaţii despre încălzirea globală, faptul că Bond conduce un Aston Martin invizibil, faptul că lucrurile explodează şi faptul că Bond se bate cu cineva într-un avion care se depresurizează - lucru pe care l-a mai făcut de atîtea ori, încît e de mirare că, în timpul bătăii, nu cască de plictiseală. Tot ce-a fost *cool* s-a dus, de parcă n-ar fi fost niciodată.

***

După unii, Bond nu era *cool* nici măcar pe vremea lui Ian Fleming. Să ascultăm această voce supărată din trecut (aprilie 1958, în revista *New Statesman*), analizînd farmecul sofisticat al lui Fleming şi al creaţiei sale: "Sadismul unui şcolar bătăuş, fanteziile sexuale mecanice şi bidimensionale ale unui adolescent frustrat şi aspiraţiile snoabe, grosolane, ale unui adult dintr-o suburbie." Hmm. Seamănă mai curînd cu Gerard de Villiers decît cu Fleming. Fac o trecere rapidă prin vechile şi hărtănitele mele ediţii franţuzeşti (*PLON*, 1964-1966), căutînd ororile şi obscenităţile care mi-or fi scăpat, la vîrsta de 11 ani. Nu le găsesc. Din păcate, nu găsesc nici pasajul din **Casino Royale** - o scenă de sex între Bond şi spioana sovietică Vesper - rămas în amintirea mea ca unul dintre primele momente din viaţa mea de cititor, cînd am realizat că acţiunea unei cărţi se poate muta de pe pagină în interiorul pantalonilor tăi. Apropo de violenţă, găsesc pasajul din **Dr. No** - lupta lui Bond cu o caracatiţă ("Bond ştia că mintea caracatiţelor este extrem de vicleană") - rămas în amintirea mea ca unul dintre primele momente din viaţa mea de cititor, cînd m-am temut că voi muri de plăcere. Găsesc descrieri detaliate ale unor jocuri de cărţi şi de golf (pasionant), ale florei şi faunei submarine (Fleming era un scafandru entuziast), ale senzaţiilor unui şofer aflat într-un Bentley Continental (mişto), ale senzaţiilor unui schior urmărit de o avalanşă (plauzibil), ale senzaţiilor unui fumător de ţigări Morland cu triplă bandă aurie (*cool*). Găsesc un snobism foarte haios în compoziţia micului dejun al lui Bond: cafea de la De Bry, Oxford Street, preparată într-un Chemex american, un ou "foarte proaspăt, cu pete maronii...(Bond avea oroare de ouăle albe...)", din producţia unor găini franceze de Marans, ou pe care Bond îl fierbe timp de 3 minute şi 20 de secunde, nici mai mult, nici mai puţin, şi numai într-un suport special, bleu cu cercuri aurii. Sar peste unt, dulceaţă şi miere şi ajung la informaţiile despre tacîmurile Queen Anne şi porţelanurile Minton. Totul ne este servit cu seriozitate maximă. Bond nu ştie că tabieturile lui sînt haioase. Dacă l-ai cunoscut pe Bond prin filmele sale, poţi să ai un şoc atunci cînd pui mîna pe un Fleming şi realizezi că personajul literar n-avea pic de umor. Fanii săi ar putea să riposteze, spunînd că el are în schimb o viaţă interioară mai bogată decît personajul cinematografic, ceea ce e adevărat ("Ochii săi erau umezi; îi şterse."), deşi puţini fani ar susţine că motivul cel mai bun de a căuta compania lui Bond este bogăţia vieţii lui interioare. Ocazionalele duioşii, regrete, depresii şi cavalerisme ale lui Bond sînt preluate de la înaintaşii săi în funcţia de "dur sentimental": o viaţă interioară la mîna a doua. Cînd lucrurile acestea au ajuns şi pe ecran, aduse de cel de-al patrulea interpret al lui Bond, Timothy Dalton, ele nu l-au făcut pe Bond mai interesant, ci dimpotrivă, i-au jenat mişcările, l-au făcut mai greoi şi mai convenţional. O încercare mult mai bună este **On her Majesty's service** (1969, cu un oarecare George Lazenby, propulsat în rolul lui Bond şi urgent expediat înapoi în obscuritate), care n-a fost un mare succes la vremea lui, dar azi e proaspăt şi *cool*: regizorul (Peter Hunt) experimenta încă de-atunci filmări accelerate şi tăieturi rapide pe care acum le asociem cu videoclipurile,

Diana Rigg juca rolul primei şi ultimei doamne Bond (în final murea, întocmai ca în roman), producătorii, o dată în viaţa lor, îşi băgaseră picioarele în propria formulă de succes şi merseseră la risc, iar filmul ţîşnise din lesă, înviorat de propriul său curaj.

***

Într-o secvenţă din **Goldfinger** - cel de-al treilea film din serie şi cel care a perfectat formula -, Sean Connery este legat pe o masă, cu mîinile şi picioarele desfăcute, şi o rază laser îşi croieşte drum prin lemnul mesei, spre bărbăţia sa. "Aştepţi de la mine să vorbesc?", îl întreabă Bond pe Goldfinger (Gert Froebe), pe un ton rezonabil, sincer curios şi *uşor* neliniştit. "Nu, domnule Bond", răspunde Goldfinger - un om civilizat, oarecum exasperat, corectînd un alt om civilizat, dar mai greu de cap -, "aştept de la dumneata să mori!" Toată lumea se amuză, de la Connery, care ştie că e prea inteligent pentru situaţia în care se află (dar nu devine ostentativ în flirtul său cu parodia), pînă la tunul-laser, care ştie că e un instrument absurd de tortură (dar asta nu-l împiedică să-şi vadă de treabă), de la art directorul Ken Adam, care ştie că publicul cere jucării (dar jucării deştepte, haioase la orice vîrstă) pînă la producători, oameni mari care cheltuiesc o avere jucîndu-se suav şi civilizat cu noi, ca să strîngă de pe urma noastră o avere încă şi mai mare. Bondurile cu Sean Connery sînt jucării executate cu spirit: nu de îndoim nici o clipă că s-au născut din oameni şi nu din alte jucării, nu ne temem pentru neuronii noştri, atunci cînd le folosim. Dintre Bondurile cu Roger Moore, doar **The spy who loved me** are tupeul acesta graţios - o şmecherie care e mai mult decît totalul şmecheriilor tehnologice puse pe ecran. Problema epocii Pierce Brosnan este că Bondul din filme a devenit din ce în ce mai greu de deosebit de Bondul din jocurile de computer, bazate pe filme. Aş vrea să fiu suficient de generos încît să cred că s-a făcut o greşeală şi că în locul filmului **Die another day**, ni s-a proiectat jocul. - o învălmăşeală de nivele pe care le parcurgi, pentru ca lumea să fie salvată. După o oră, eu nu mai voiam să le parcurg şi mi se rupea de salvarea lumii. Să joace alţii jocul, să fie ei Bond! Eu mă identific din ce în ce mai mult cu Goldfinger: "Nu, domnule Bond, aştept de la dumneata să mori!" Dacă ţi-a mai rămas o fărîmă din eleganţa de altădată, ai muri chiar azi.

The Lord of the Rings: The Two Towers - Faceţi dragoste şi război

Andrei Gorzo
Dilema, martie 2003

Tocmai mi-am luat rămas bun (ah, dulce tristeţe!) de la elful Legolas, hobbitul Frodo, piticul Gimli şi vrăjitorul Gandalf cel Alb (fost Gandalf cel Sur), pe care nu-i voi revedea decît la anul, în ultima parte a trilogiei lui Peter Jackson, ecranizarea celor peste 1000 de pagini de epopee pe care profesorul de engleză şi anglo-saxonă J.R.R. Tolkien le-a bătut la maşină, cu numai două degete, între 1937 şi 1949, fără a bănui că, peste 50 de ani, vom fi cu toţii (cu excepţia cîtorva disidenţi) sclavii inelelor sale. Dar asta s-a întîmplat.

Dacă aţi văzut prima parte, **Frăţia inelului**, am plăcerea de a vă raporta că şi în **Cele**

două turnuri, Legolas (Orlando Bloom) e un arcaş magnific: acest elf scoate o săgeată din tolbă, îşi nimereşte ţinta şi pune o altă săgeată în arc, în mai puţin timp decît îmi trebuie mie să trag un fum de ţigară (şi săgeţile sale străbat întunericul ca scînteile unei ţigări pe care-o scuturi). Iar aceasta nu e singura minune din film. "Ce pot face nişte oameni, atunci cînd se confruntă cu o ură atît de înverşunată?", îl întreabă regele Theoden (Bernard Hill) pe nobilul Aragorn (Viggo Mortensen), în timp ce sînt asediaţi într-o cetate, poarta se zguduie sub lovituri şi mii de orci, uruk-hai şi alţi asediatori, la fel de frumoşi precum numele lor, se înghesuie pe pasarela de-afară. Soluţia este o ultimă şarjă. Cînd poarta cedează, eroii dau pinteni cailor şi ies pe pasarelă, iar duşmanii zboară din drumul lor precum popicele. Ultima oră de film este o lungă bătălie în care se mai remarcă un basilisc (unul autentic, spre deosebire de cel din **Harry Potter şi camera secretelor**, care era doar o rîmă mai mare), un cal alb (care îl poartă în spinare pe vrăjitorul Gandalf şi coboară în galop o pantă destinată, în principiu, alpiniştilor) şi o trupă de copaci care merg, vorbesc şi aruncă bolovani: ştiu că în momentele acelea veţi fi prea uluiţi, dar încercaţi să nu pierdeţi un detaliu superb - copacul care ia foc şi îşi scufundă coroana într-un torent, ca s-o stingă, ca un om care îşi spală pletele.

Aici nu e vorba doar despre bani, figuraţie şi imagini computerizate. Nu orice regizor, care are la dispoziţie o armată şi cîteva herghelii, poate să transmită bucuria copilărească, sălbatică, a faptelor eroice. Pe ecran, găsim această exultanţă în prima bătălie din **Braveheart** (epopeea scoţiană a lui Mel Gibson), în ultima bătălie din **Hoarda sălbatică** (un masacru ce devine, sub ochii tăi, un moment de apoteoză) sau, fireşte, în bătălia de la Azincourt din **Henric al V-lea**, aşa cum a fost filmată în 1944, cînd Marea Britanie era în război şi Laurence Olivier îşi permitea să celebreze războiul cu conştiinţa împăcată. Şi regăsim această emoţie în **Stăpînul inelelor**.

Ce Dumnezeu or fi văzut pacifiştii americani din anii ’60 la cartea lui Tolkien, de ajunseseră să o venereze? Hobbiţii or fi nişte fiinţe blajine, dar tonul poveştii nu e nici pe departe paşnic. Aragorn îşi aţîţă arcaşii: "Fiţi necruţători, căci şi duşmanii vor fi!" Iar noi, băieţei - dar şi fetiţe - de toate vîrstele -, strigăm din sală: "Uraaa!"

De fapt, trei ore cît a durat filmul, în sala plină a cinematografului Scala nu s-a auzit nici pîs. Basmele bune impun genul acesta de respect: nu vrei ca povestea să se întrerupă ("Destul pentru seara asta!"), deci eşti cît se poate de cuminte - poate că, aşa, povestea nu te va mai părăsi. Sigur că, de la o anumită vîrstă în sus, nu e foarte matur din partea ta să vrei să rămîi printre hobbiţi, dar inelul acela chiar *are* putere. Deschid cartea lui Tolkien, la început, şi dau peste aceste versuri: *One Ring to rule them all, One Ring to find them, / One Ring to bring them all and in the darkness bind them*. Sună ca o prevestire - lumea întreagă atrasă în întunericul sălilor de cinema, subjugată de inel. În fond, poate că Tolkien bănuia ceva încă de-atunci.

Callas Forever - De amorul artei

Andrei Gorzo
Dilema, martie 2003

Vedetele acestui film sînt: Fanny Ardant în rolul a ceea ce mai rămăsese din Maria Callas în ultimul ei an de viaţă, 1977, cînd îşi pierduse vocea şi se ascundea într-un apartament din Paris; Maria Callas în rolul vocii pierdute; Chanel în rolul garderobei lui Ardant; şi Jeremy Irons în rolul unui prieten şi fost colaborator al lui Callas, ajuns impresarul unor rockeri care îşi spun Bad Dreams (altcineva le spune Wet Dreams) şi obişnuiesc să facă pipi pe public. Chanel e Chanel. Vocea lui Callas e, desigur, *Vocea*. Irons (la rîndul său, o voce superbă) reuşeşte să imite acceptabil un om superior pe care chiar nu-l deranjează să-şi poarte părul într-o nefericită coadă de cal şi să dea glas gîndurilor lui Zeffirelli despre muzică, puritate, ideal etc: *De ce trebuie să fim mereu atît de pămînteni?...Există muzică în capetele noastre. Există muzică în sufletele noastre. Există muzică pe care n-o putem numi. Sînteţi surzi cu toţii.* Ardant nu te face să tremuri, nu te ia pe sus (cum poate că te-ar fi luat Anjelica Huston, dacă ar fi fost în locul ei), dar pusă în faţa unui rol precum Carmen, se repede asupra lui cu o lăcomie demnă de Callas, dansînd, jucîndu-se cu bărbaţi mai tineri decît ea, mimînd rolul cu o plăcere care, spre deosebire de cîntat, nu e deloc mimată. Ardant e OK. Zeffirelli nu e.

Probabil că ideea părea bună, la un moment dat: filmul nu ne cere să ne prefacem că nu observăm playbackul lui Ardant, ci face din playback premisa şi miza dramei. La 53 de ani, Callas acceptă să o întrupeze pentru prima dată pe Carmen, într-un film, partea vocală fiind asigurată de înregistrări din zilele ei de glorie. Făcut de "faimosul regizor Esteban Gomez", filmul este "o reuşită extraordinară", însă artista are o criză de conştiinţă şi la cererea ei, *Carmen* este distrus. Nu aflăm părerea faimosului Gomez despre asta, dar înţelegem că Zeffirelli, care a numit-o pe Maria Callas "ultimul caz de integritate în artă", le arată obrazul pe această cale artiştilor de azi. Zeffirelli e, indiscutabil, de partea "adevărului artistic" şi a "valorilor autentice", împotriva rockerilor care fac pipi pe public şi a filistinilor de producători, care nu se gîndesc decît la bugetul şi la profitul unui film precum *Carmen*. Poate că poziţia aceasta ar impresiona mai tare, dacă, pe de altă parte, filmul lui Zeffirelli n-ar fi fals şi vulgar în maniera vechilor filme hollywoodiene despre viaţa artistică. Reuşita extraordinară a faimosului Gomez este, din ce-am putut vedea, Zeffirelli curat - pompă şi purpură, dogoare şi isterie. Oricum, cele mai captivante secvenţe din **Callas Forever** sînt cele din *Carmen* (deşi prefer de departe versiunea lui Francesco Rosi din 1984). Problemele apar, de exemplu, între două duble la *Carmen*, cînd Callas e momentan nesigură, iar marele Gomez o ajută îndrugîndu-i cîteva platitudini care par să o inspire cu adevărat. Alte probleme apar atunci cînd o jurnalistă (Joan Plowright) îi mărturiseşte lui Callas că întotdeauna şi-a dorit să fie ca ea, dar nu e decît o jurnalistă - ceea ce, în astfel de filme, întotdeauna reprezintă cea mai joasă condiţie cu care poate fi blestemat cineva. O altă problemă este secvenţa în care, interpretînd-o pe Tosca, Callas atinge noi culmi de intensitate dramatică, deoarece se gîndeşte la Onassis ("Mori blestemat!"). Şi cam acesta a fost momentul în care, renunţînd să mai iau notiţe, mi-am găsit o altă ocupaţie - să mîzgălesc cu pixul o colegă de breaslă aşezată lîngă mine - şi alte gînduri - ce s-ar fi întîmplat dacă Zeffirelli s-ar fi răzgîndit şi ne-ar fi spus povestea formaţiei Bad Dreams? Ştiu că sună insensibil; Zeffirelli a fost un apropiat al Mariei Callas şi a visat vreme de mulţi ani la **Callas Forever**. Aceasta e

tristeţea: filmul care i-a ieşit e încă o dovadă a faptului că, între proiecte personale, făcute de amorul artei, şi proiecte impersonale, comerciale, mediocritatea nu alege.

Punch-Drunk Love

Andrei Gorzo
Dilema, martie 2003

Filmul precedent al lui P.T. Anderson, **Magnolia** (1999) era încercarea unui artist tînăr şi temerar de a spune totul într-un singur elan, de a lua măreţia în braţe, prin surprindere. M-a impresionat, dar după aceea m-am întrebat ce-ar mai putea face Anderson, în continuarea acelui efort epuizant. A făcut o comedie romantică despre lucrurile - anxietăţi, nevroze - de care comediile romantice fug mîncînd pămîntul.

Barry (Adam Sandler) este cel mai improbabil erou pe care l-am întîlnit vreodată într-o astfel de comedie. Chiar dacă îi treceţi cu vederea costumul (care, vă avertizez, este de un albastru infinit, în care vederea dumneavoastră riscă să se înece), sau relaţia nepotrivită dintre costum şi şoldurile prea late, sau colecţia impresionantă de cutii de budincă, sau metoda sa de a se linişti, în timpul unei cine romantice, demolînd toaleta restaurantului, sau întrebuinţarea neconvenţională pe care i-o dă cuvîntului "da", transformîndu-l în formula introductivă a lui "nu" - chiar dacă nu vă împiedicaţi de toate aceste obstacole în calea unei idile cu Barry, tot veţi ajunge la concluzia că Woody Allen, pe lîngă el, e un fel de George Clooney. Vă amintiţi cum se lăuda Woody într-un film: "Eu sînt un amant foarte bun, pentru că mă antrenez mult de unul singur." Ei bine, bietul Barry nici măcar nu se poate antrena de unul singur, fără să plătească apoi pentru plăcerea lui, cu vîrf şi îndesat - 500 de dolari, o sperietură, un pumn în faţă - cine spunea că plăcerea solitară e accesibilă oricui? Şi ia auziţi-l pe Barry, după ce, printr-o minune, a ajuns în compania unei fete drăguţe, pe malul oceanului, în Hawaii - Barry căutînd o vorbă de duh şi venind cu: "Chiar arată ca-n Hawaii..."

Fata care are privilegiul de a asculta această meditaţie a lui Barry este interpretată de Emily Watson, care e minunată, dar mă aşteptam la asta. Ultima oară cînd am văzut-o, Watson onora cu prezenţa ei un film numit **Red dragon** şi avea o idilă cu un domn foarte OK, cu excepţia buzei de iepure şi a obiceiului de a-şi pune dinţi falşi, pentru a-şi sfîşia mai bine semenii; chiar în condiţiile acelea, am crezut, vreme de cîteva secvenţe, că Watson - atît de înţelegătoare, atît de uşor de înţeles - îl va umaniza pe ciudat şi va umaniza filmul. N-a reuşit, dar s-a antrenat şi, pe lîngă domnul acela cu dinţii, Barry e un model de normalitate. Cînd ea se uită la el, parcă îi absoarbe nevrozele. Barry, care în viaţa lui nu s-a mişcat din Utah, se trezeşte în Hawaii, de parcă privirea ei l-a transportat; iar regizorul-scenarist schimbă neliniştea stilizată din prima parte a filmului (imaginaţi-vă o atmosferă între apăsarea anumitor secvenţe din Jacques Tati şi starea de coşmar din **Eraserhead** al lui David Lynch) pe spiritul *musical*-ului: poţi să trăieşti bine mersi, fără ca picioarele tale să atingă prea des pămîntul. Uitaţi-vă la Barry, care pînă recent se tîra - pînă şi el poate.

Solaris - Înapoi în viitor

Andrei Gorzo
Dilema, martie 2003

Înainte de a vedea **Solaris**, auzisem că nu e suficient de cerebral. Auzisem că stilul său nu e suficient de spiritual. Îmi mai ajunseseră la urechi cazurile triste ale unor oameni care au căzut la pământ cu spume la gură şi au început să se zvârcolească, după ce au aflat că producătorul James Cameron **(Titanic)** îndrăzneşte să pângărească romanul lui Stanislaw Lem (1961), înnobilat în 1972 de Andrei Tarkovski. Mai auzisem că realizatorii noului **Solaris** şi-au primejduit sufletele şi mai rău, punând accentul pe povestea de dragoste (se pare că, pentru unii oameni, a spune o poveste de dragoste este în sine o îndeletnicire inferioară, dacă nu chiar dubioasă). În fine, auzisem destul şi, din ce auzisem, bănuiam că filmul o să-mi placă.

Un doctor văduv (George Clooney) este chemat în ajutor de comandantul (Ulrich Tukur) staţiei spaţiale care observă planeta Solaris. După cum descoperă doctorul, Solaris e o planetă mai susceptibilă: nu se lasă examinată fără să te examineze la rândul ei – în profunzime; scoate din tine adevărul – cine şi ce te obsedează – şi îl trimite să te viziteze, în carne şi oase. Doctorului i-o trimite pe soţia lui moartă (Natascha McElhone). Îmi imaginez că, ajunşi în acest punct, unii spectatori vor spune: "Toate bune şi frumoase, dar cît mai avem de aşteptat până când tipul descoperă că în gagică se cuibărise un *alien* mare şi bălos, care o să-i dea omor, dacă nu e suficient de rapid cu sabia-laser?" Până la sfârşitul filmului vor afla răspunsul: mult şi bine.

Aflat la primul său film SF, regizorul Steven Soderbergh priveşte spre trecut – nu doar spre **Solaris** al lui Tarkovski, ci spre o epocă în care Jean-Luc Godard nu trebuia decât să iasă la plimbare prin Parisul anului 1965, ca să găsească metropola Alphaville, în timp ce François Truffaut punea oamenii viitorului să memoreze şi să recite **Război şi pace**, iar criticii de film puteau să arunce în voie cu propoziţii gen: "Spaţiul cosmic este aici o metaforă a spaţiului lăuntric...", fără să se teamă prea tare că vor nimeri pe lângă film. Soderbergh e admirabil de sigur pe sine, comportându-se de parcă, de-atunci şi până acum, SF-ul cinematografic ar fi continuat să se intelectualizeze nepedepsit – de parcă n-ar fi apărut George Lucas, ca să-i arate lungul nasului.

Există şi alte lucruri admirabile. Soderbergh pare să fi învăţat la perfecţie manualul hipnotizatorului: pereţi goi; puţină mobilă; mult spaţiu; replici scurte, cu pauze lungi între ele ("Ştiu că Papa e o femeie minunată", spune cineva pe nepusă masă, iar noi ciulim urechile, vrând să aflăm mai multe despre acea persoană excepţională, dar nu mai urmează nimic); sex tandru, ca prin somn; totul puţin distant, vătuit. Soderbergh ne oferă 95 de minute de austeritate elegantă, ceea ce pentru unii dintre noi reprezintă un câştig faţă de cele aproape 180 de minute – cam multă austeritate – ale lui Tarkovski.

Un alt câştig este Natascha McElhone. Aşa cum Jodie Foster poate părea foarte frumoasă

atunci când aleargă şi se zbate (urmăriţi-o mai ales în **Panic room**), McElhone este frumoasă în repaus, când trăsăturile ei mari, care n-ar trebui să se potrivească, se îmblânzesc şi se adună perfect. Rolul ei – femeia care nu e de fapt decât amintirea unui bărbat despre o femeie, deşi ea nu ştie asta – nu prea poate fi jucat, dar Soderbergh ştie să o filmeze şi trebuie să mărturisesc că m-am uitat la ea aşa cum alţii se uită la Garbo, întrebându-mă: e vie?, e ceva în capul ei?, ce e în capul ei?, el?, care el?, şi fiindcă veni vorba, care ea? etc. Nu cred că întrebările astea fac bine la cap şi în nici un caz nu cred că ele fac din **Solaris** un film profund. Dar fac seducţia mai interesantă.

Catch me if you can -Irezistibila uşurătate

Andrei Gorzo
Dilema, martie 2003

După extrem de ambiţiosul **A.I.**: **Inteligenţă artificială** (încercarea sa condamnată, impresionantă, de a intra în comuniune cu spiritul lui Stanley Kubrick) şi la fel de ambiţiosul **Minority Report** (una dintre cele mai bogate orchestrări ale sale, cu multe note de care nu l-ai fi crezut capabil), Spielberg pare să se fi relaxat.

De data asta, el îşi poartă măiestria aşa cum James Bond îşi purta smokingul, cocteilul preferat şi invincibilitatea, în zilele lui bune din anii ’60. De altfel, acţiunea este plasată chiar în epoca aceea şi protagonistul, un escroc adolescent (Leonardo DiCaprio), are un moment irezistibil (printre multele altele), cînd, încercînd să se stileze, merge la filmul **Goldfinger** şi astfel învaţă cum trebuie să se îmbrace, cum trebuie să ridice din sprînceană, ce Aston Martin trebuie să conducă şi ce trebuie să facă, dacă întîlneşte o femeie numită Pussy – în fine, cam tot ce trebuie să ştie despre viaţă un băiat de 17 ani.

Dîndu-se drept pilot, tînărul face mulţi bani şi multe călătorii, după care hotărăşte să se cuminţească şi, după o perioadă de studiu intens al serialelor cu doctori şi al benzilor desenate cu Dr. Kildare, începe să se dea drept medic. Cînd se plictiseşte şi de identitatea asta, se orientează spre drept, folosind ca material documentar dramele de tribunal de la televizor. Şi îi iese. Şi mai mult decît atît, tipul are tupeul de a fi o persoană reală – Frank W. Abagnale, a cărui autobiografie din 1980 a stat la baza excelentului scenariu (de Jeff Nathanson) cu care a lucrat Spielberg. (Abagnale a devenit un expert FBI în probleme de falsificări.)

Şi mai mult decît atît, aşa cum îl joacă DiCaprio (probabil singurul actor american care poate să ia un personaj aflat în jurul vîrstei de 16 ani şi să-l ducă – firesc, pe nesimţite – pînă spre 30), Abagnale e perfect convingător: cînd ai atîta farmec adolescentin (dar niciodată obraznic, niciodată agresiv) şi un pas atît de elastic, te poţi vîrî pe sub pielea oricui, ca într-un costum nou care-ţi vine bine – toate îţi vin bine.

Hitchcock a gîdilat şi el, în filme precum **La nord prin nord-vest**, fanteziile noastre – cei cu slujbe fixe şi impozite de plătit – despre cum ar fi să ne pierdem busola şi locul în

bancă, s-o luăm pur şi simplu pe coclauri. Dar acolo unde Hitchcock punea paranoia, Spielberg pune dragostea. Mai precis, dragostea filială. Christopher Walken joacă rolul tatălui, un escroc mărunt, veşnic urmărit de fisc, a cărui unică agoniseală – iubirea unei franţuzoaice elegante (Nathalie Baye), pe care o furase cîndva în paşi de dans de sub nasurile cîtorva zeci de rivali – s-a tot împuţinat, pînă cînd n-a mai rămas nimic. El e un perdant, soţia lui îl părăseşte în cele din urmă pentru un cîştigător, iar fiul lui fuge de-acasă şi timp de cinci ani nu se mai opreşte din fugă şi din furat, de parcă ar vrea să astupe cu bani groapa care s-a căscat la picioarele tatălui său. (Costul acestei crize adolescentine s-a ridicat la cîteva milioane de dolari.)

Greutatea lui Walken prinde bine uşurătăţii filmului; ne uităm la el şi vedem cum se depun înfrîngerile pe faţa unui om – e din ce în ce mai groggy şi mai greoi. Şi pe măsură ce se scufundă, fiul său zboară din ce în ce mai sus, dar ceva din legătura lor se păstrează: în cursul filmului, DiCaprio şi Walken ajung chiar să semene fizic, şi nu ştiu cine, în ce film, s-a mai uitat la Walken cu atîta dragoste, de la Robert De Niro (în **Vînătorul de cerbi)** încoace!

Mai există un tată în film – unul ideal (doar e interpretat de Tom Hanks): agentul FBI care-l urmăreşte pe hoţ. Ochelarist, dependent de muncă şi îmbrăcat ca un cioclu, el pare iniţial opusul lui DiCaprio – un om căruia îi pasă atît de puţin de stil, încît nu poţi decît să-i faci în ciudă şi să-i admiri stilul. Tot dă să-l prindă pe băiat, băiatul fuge, iar dă să-l prindă, iar fuge – pînă cînd realizezi că băiatul a încetinit, nici poliţistul nu mai e atît de încrîncenat, iar joaca lor nu mai seamănă a *hoţii şi vardiştii*, ci a *fuga de-acasă*.

De fapt, primul indiciu apăruse mult mai devreme, cînd urmăritul, stînd singur de Crăciun într-un hotel de nu-ştiu-unde şi vrînd să sune acasă (dar care casă?), pusese mîna pe telefon şi îl sunase pe urmăritor. Sună siropos, dar amintiţi-vă că nici **E.T**. nu sună prea convingător, pînă în momentul cînd îl vezi şi te topeşti. Şi e tot povestea unui puştan rătăcit care le face probleme tuturor, dar nu vrea decît să sune acasă.

***Furia* lui Radu Muntean**

Andrei Gorzo
Dilema, martie 2003

Unui şofer de curse ilegale (Dragoş Bucur) i se cere să fie băiat deştept şi să piardă cursa din seara asta, dar el preferă să fie băiatul cel mai tare din parcare şi să cîştige. Cel mai înţelept lucru pe care-l putea face, înainte de cursă, era să-l întrebe pe boxerul din **Pulp Fiction** (Bruce Willis), care nici el nu voise să fie deştept în runda cuvenită, dacă merită sau nu. La rîndul lui, boxerul (care, dacă vă amintiţi, fugea de la locul faptei într-un taxi prin geamurile căruia se putea vedea un oraş *în alb-negru)* trebuia să-şi caute unul dintre numeroşii înaintaşi, într-unul din zecile de filme hollywoodiene în care aceştia pot fi găsiţi, şi să-i ceară sfatul. Dar eroii filmelor de acţiune nu prea au cultură cinematografică şi e mai bine aşa: se pot arunca, fără inhibiţii şi cu o energie mereu nouă, în vechile

urmăriri şi încurcături.

Radu Muntean şi co-scenariştii săi, Ileana Constantin şi Mircea Stăiculescu, sînt, la rîndul lor, plini de energie şi lipsiţi de inhibiţii: acceptă să folosească şi piesele cele mai ruginite (regula care spune că prietenul cel mai bun al eroului trebuie să moară, regula care spună că eroul şi eroina trebuie să alerge la un moment dat în faţa unui camion, care încearcă să-i strivească), totul pentru ca viteza să nu scadă, motorul să nu se oprească. Şi au dreptate: genul acesta de energie, ştiinţa de a propulsa un film, de a trece repede peste gropile din intrigă, de a ieşi de pe autostrada plauzibilităţii, fără a pierde cu totul drumul înapoi, de a nu rata priveliştile şi personajele interesante, de a prinde din zbor o poantă bună – sînt lucruri care au lipsit din cinematograful românesc.

Din punctul meu de vedere, cea mai mare reuşită a filmului ţine de naturaleţea cu care elementele unui gen pe care alţii îl cultivă de multă vreme au fost altoite pe sol românesc: eroul e un şmecheraş de-al nostru, mafioţii, cu palatele şi chefurile şi prinţişorii lor moştenitori, sînt ai noştri şi să ne fie de bine, Adrian n-o mai fi *Copil*, dar e o *Minune* naţională (şi un personaj important în film), iar băiatul de cartier pe care Dragoş Bucur îl întîlneşte la un moment dat în goana sa e "cîine pînă la moarte" – asta dacă nu cumva el ţine de fapt cu Steaua. Oricum, şi el e al nostru.

Ar mai fi ceva. Spectatorii care s-au aflat cu mine în sală au prins ritmul, au urmat paşii eroului şi ai eroinei (Dorina Chiriac, o combinaţie de zînă, paiaţă şi copil de pripas – ce făptură chaplineană!), au rîs unde trebuia – pe scurt, au reacţionat bine pînă în minutele finale (două şocuri şi imaginea unui drum ducînd spre nicăieri), care, din cît mi-am dat eu seama, au reuşit să frustreze şi să înfurie o bună parte din public. Poate că e o chestiune de comoditate, de obişnuinţă contrariată – obişnuinţa ca la capătul unui film de acţiune să se facă o curăţenie generală, să se netezească toatele cutele.

În loc de asta, **Furia** se termină cu un strigăt de disperare. Disperarea e, probabil, autentică (şi respect un regizor care nu respectă tabieturile publicului), dar strigătul acela pare venit din altă parte. Pentru ca el să iasă, convingător, din adîncurile filmului, ar fi trebuit mai întîi ca adîncurile acelea să existe. Dar **Furia**, cu clişeele şi carambolajele şi recuperatorii săi comici, are o voce prea uşoară ca să-şi permită un sunet atît de grav.

Hoţul de orhidee / Adaptation (SUA, 2002), de Spike Jonze

Andrei Gorzo
Dilema, aprilie 2003

Presupun că, pentru a vă bucura de un rezumat al acestui film, cel mai bun antrenament ar fi o ţigară cu marijuana, dar în lipsă de asta merge şi un minut de respiraţie adîncă. Sînteţi gata? Începem.

Titlul românesc al filmului este de fapt titlul unei cărţi de Susan Orlean, **The Orchid**

Thief. Orlean există, scrie la revista *New Yorker* şi, în pofida a ceea ce veţi afla despre ea văzînd filmul (în care e interpretată de Meryl Streep), se pare că e o intelectuală cumsecade, care de obicei nu aleargă după oameni prin mlaştinile Floridei, cu intenţia de a-i omorî. Mai departe. Scenariul filmului este munca fraţilor Charlie şi Donald Kaufman, iar eroii filmului sînt doi fraţi gemeni (Nicolas Cage în rol dublu), amîndoi scenarişti, care întîmplător se numesc Charlie şi Donald Kaufman. Donald nu există în realitate, dar Charlie este omul care a scris **Being John Malkovich** (realizat tot de Spike Jonze), în care era vorba despre un tunel secret, situat între două etaje ale unui bloc de firme, tunel care nu se oprea decît în capul actorului John Malkovich, interpretat de actorul John Malkovich. Mai sînteţi alături de mine?

Premisa noului film este că, după ce-a dat lovitura cu **Malkovich**, Charlie Kaufman vrea să continue cu o ecranizare după **Hoţul de orhidee**, care, după cum bănuiaţi, este o carte despre viaţa, poezia şi misterul orhideelor, deci nu se poate ecraniza. Filmul pe care-l vedem noi nu este acea ecranizare imposibilă - asta ar fi prea simplu, venind din partea lui Kaufman. După cum i-ar fi fost prea simplu să facă un autoportret al artistului în criză de inspiraţie - şi asta s-a mai văzut, de la Fellini încoace. După cum n-avea de gînd să se oprească, odată pornit pe drumul din **Malkovich** - fantezii comice nebuneşti construite în jurul unor persoane reale. Deci pînă la urmă ne-a oferit, în acelaşi timp, două porţii de autoportret (doi Kaufmani care sînt, fireşte, opuşi şi complementari), mai multe porţiuni de ecranizare imposibilă, o porţie dărîmătoare de adevăr integral şi în întregime delirant despre Susan Orlean, o meditaţie despre creaţie (Kaufman 1 vrea să fie sută la sută original, Kaufman 2 vrea să scrie după toate regulile scenariului hollywoodian, Kaufman 1 + 2 reuşeşte cumva să facă şi una şi alta) şi despre Creaţie (cu o apariţie-surpriză a lui Darwin şi un pios omagiu adus primului organism unicelular).

Totul sună aproape exagerat de isteţ şi de postmodern şi de intertextual şi de autoreflexiv, ca să nu spunem că sună destul de autoerotic şi narcisist şi solipsist şi fastidios în bizareria sa. Dar narcisismul şi solipsismul n-au dat spectacol mai captivant, de la **8 1/2** încoace. Şi oricît de excentrice le-ar fi traseele, personajele sînt menţinute (aproape pînă în final) la o temperatură emoţională potrivită, prietenoasă, atrăgătoare. Nicolas Cage şi Meryl Streep au şansa de a face lucruri noi şi recunoştinţa lor e evidentă. Mai ales Cage, care în ultimii ani a avut parte de prea mult eroism de tip hollywoodian şi nu e făcut pentru astfel de eroi; e făcut să joace mari excentrici, mari romantici, mari clovni. E atît de bun în rolul fraţilor Kaufman (Charlie cel posedat, pentru care viaţa e căutarea permanentă a unor noi metode de autoschingiuire, şi Donald cel împăcat, pentru care viaţa e, ca pentru Forrest Gump, o cutie de bomboane) încît uiţi că el e doar unul. Charlie e tot numai suflet şi chelie; uneori aduce cu marele comic Gene Wilder - demenţa cristalină din privire, cînd se hotărăşte să intre în propriul scenariu şi dictează această idee în reportofon. (În secvenţa următoare îl vedem stînd şi dictînd în reportofon despre cum stă el şi dictează această idee în reportofon: "filmul din film" încearcă să prindă din urmă filmul: nebunie curată.) Puţin mai tîrziu îl vedem ieşind dintr-o gură de metrou şi parcă ar ieşi dintr-o gură de iad, atît de mare e contrastul dintre el şi oamenii normali de pe stradă. Cît despre Donald, pe care Charlie îl consideră sărac cu duhul - aşa o fi, dar e greu de imaginat sărăcie mai luminoasă. Şi cu toate că are preocupări mai comune decît ale fratelui său - problemele ucigaşilor în serie despre care scrie el sînt ceva mai

vandabile decît problemele orhideelor - , nici prezenţa lui nu e lipsită de anumite efecte ciudate: dimpotrivă, din clipa în care se oferă să scrie şi el despre orhidee, ca să-şi ajute fratele, viaţa florilor cîştigă simţitor în aspectele - urmăriri, împuşcături - care pînă atunci fuseseră mai slab reprezentate. Nu e puţin lucru să hollywoodizezi o orhidee.

Marea aşteptare - *Quo Vadis*

Andrei Gorzo
Dilema, mai 2003

Quo Vadis are de toate: gladiatori, uriaşi buni la suflet îngenunchind tauri din Germania, femei aproape goale legate pe grumajii taurilor, femei bune care îşi demonstrează bunătatea îngrozindu-se atunci cînd văd sînge, femei rele care îşi demonstrează răutatea excitîndu-se atunci cînd văd sînge, pe Sfîntul Petru, pe Petronius, pe Nero bînd dintr-o cupă în formă de melc (cu coarne cu tot) şi plîngîndu-se că Troia nu arde destul (în poemul epic pe care încearcă să-l scrie), Roma arzînd (şi arzînd destul, chiar după criteriile cele mai exigente), capturi, evadări, convertiri, cucernicie, desfrîu, voci venite din cer şi... şi... mai era ceva - ah, da, leii, cum puteam să uit leii!

După cum sînt convins că vă amintiţi, în 1912 v-aţi dus la cinema ca să vedeţi superproducţia italiană Quo Vadis. Iar acum vreo 50 de ani, Hollywoodul se afla într-o pasă ciudată, cînd răspundea la ameninţarea televiziunii cu tot mai mult Quo Vadis, tot mai multă pietate, lei tot mai fioroşi, ecrane tot mai mari, vedete tot mai rătăcite în Roma antică (imaginea lui John Wayne în togă şi sandale este una pe care o voi păstra de-a pururi, în sertarul cu antidepresive al inimii mele) şi romani tot mai decadenţi (dilematicul Laurence Olivier, în Spartacus, neştiind după cine să tînjească mai tare: după sclava Jean Simmons sau după sclavul Tony Curtis?). E clar: în veci n-o să scăpăm de Quo Vadis.

Deci ce e nou, la această nouă versiune a romanului lui Henrik Sienkiewicz? Faptul că e poloneză şi faptul că regizorul Kawalerowicz o mînă într-un ritm care ar putea fi descris politicos ca "mersul înţeleptului"; e ca şi cum ne-ar cere, seniorial, să avem răbdare, pentru că orice lucru care durează mai puţin de trei ore e nedemn de un laureat al premiului Nobel, şi orice lucru care durează trei ore, dar pare să dureze mai puţin de trei zile, e neserios. Deci ne punem serios pe aşteptat. Există multe prim-planuri şi mult dialog, de parcă regizorul ne-ar aminti la tot pasul că aici nu sîntem la **The Gladiator**, nu sîntem la circ, filmul său e altceva, mai bogat, mai complex, deci să avem răbdare, căci bogăţia şi complexitatea vor apărea în faţa camerei de filmare, ca nişte animale rare şi magnifice în bătaia puştii unui vînător perseverent.

Aşteptăm şi nu apare nimic. Ba da, după două ore şi jumătate apar leii. Faptul că eram încă treaz la apariţia lor, l-am luat ca pe un triumf personal - genul de faptă cu care, mai tîrziu, ajungi să te făleşti în faţa nepoţilor. Nu vreau nici să fiu crud, nici să plîng după kitschul de altădată, dar nu-mi pot ascunde sentimentul că, la un astfel de proiect,

distinsul regizor ar fi avut nevoie de unul dintre producătorii aceia hollywoodieni de modă veche - un tip nu prea distins, ca David O. Selznick sau Louis B. Mayer, un zbir care să stea cu nuiaua în spatele său, să taie filmul ca un apucat şi din cînd în cînd să zbiere: "Voi, ăia cu orgia, mai cu viaţă!", sau: "Leii, mai convingători!" Adevărul e că leii sînt mai convingători decît creştinii pe care-i devorează. În orice caz, sînt mai convingători decît Marcus Vinicius (Pawel Delag), ofiţerul roman care începe cu: "Sînt supărat, o să biciuiesc o sclavă doar ca să-i aud gemetele", şi ajunge la: "Te iubesc, iartă-mă, am încercat să ajung la sufletul tău pe căi greşite" - toată această prefacere spirituală lăsînd o impresie mai slabă decît barba sexy, de trei zile, a lui Marcus. Rolul avea nevoie de cineva ca Richard Burton, în Cămaşa lui Hristos - cineva care să pară zbuciumat şi profund, chiar dacă se gîndeşte, de fapt, la cîrciuma care îl aşteaptă cu uşile deschise, la încheierea filmării. Delag nu e omul potrivit: am văzut mai mult zbucium interior la oameni care se pregăteau să traverseze o stradă. Am aşteptat să-l mănînce leii, deşi ştiam prea bine că asta nu se va întîmpla.

Ceva mai tîrziu m-am ridicat să plec, cînd deodată, mi-am dat seama că filmul nu se terminase: ce mai e, ce trebuie să se mai întîmple? m-am întrebat, simţind că filmul va merge imperturbabil înainte, în mersul înţeleptului, în timp ce tinereţea mea se va duce pe pustii. Ah, da, încă n-a apărut o Lumină şi nu s-a auzit o Voce. Şi chiar în clipa aceea, slavă Domnului, a apărut Lumina şi s-a auzit Vocea. La ţanc. Louis B. Mayer ar fi apreciat sfîrşitul acesta. Eu am apreciat faptul că există un sfîrşit.

Pianistul - viaţa ca o trecere de la o ascunzătoare la alta

Andrei Gorzo
Dilema, mai 2003

Naziştii dau buzna într-un apartament din Varşovia, unde o familie de evrei stă la masă; ridică un bătrîn, cu tot cu scaunul său cu rotile, îl duc pe balcon şi, fără vorbe, fără ceremonial, exact ca şi cum ar scutura o faţă de masă, îl aruncă. Deşi e trecut de ora stingerii, vecinii ies din case, se adună în jurul cadavrului. Atunci naziştii deschid focul. Cei mai mulţi cad pe loc, iar reflectorul îi găseşte, fără grabă, pe cei care au rămas în picioare şi acum fug – făpturi timorate, ieşite imprudent din vizuinele lor – şi în cîteva secunde sînt morţi cu toţii, iar blindatele naziştilor se îndepărtează călcînd peste ei.

În această secvenţă, ca şi în celelalte momente de violenţă din **Pianistul**, camera de filmare refuză să-şi plece privirea în faţa morţii, dar nici nu se lasă hipnotizată de ea; nu fuge de obscenitate, dar nici nu se apropie suficient încît să fie împroşcată; nu evită nimic, dar nici nu insistă. Iar eleganţa şi demnitatea regizorului, instinctul său de a tăia secvenţele fără să zăbovească, fără să apese, fără să forţeze ceea ce este deja puternic, sînt infailibile. Regizorul este, desigur, Roman Polanski, a cărui capodoperă neagră **Chinatown** ne-a făcut să simţim în propria piele cusăturile de pe nasul tăiat al lui Jack Nicholson şi ne-a arătat, odată pentru totdeauna, ce poate face un singur glonte, tras la întîmplare, din frumuseţea lui Faye Dunaway. (Vedeţi neapărat şi **Macbeth** – un mare

film-coşmar, deşi coşmarul nu prea mai este al lui Shakespeare: Polanski a înecat în sînge poezia.)

Pianistul e foarte bun pe detalii (carameaua cumpărată pe 20 de zloţi şi împărţită la şase oameni), pe viniete (femeia care şi-a sugrumat copilul, ca să nu atragă atenţia naziştilor cu ţipetele lui, dar tot n-a scăpat), pe somnul malefic pe care-l doarme un oraş ocupat, după ora stingerii. E un somn plin de viziuni teribile – un copil încearcă să iasă prin ferestruica unui beci, cineva încearcă să-l ajute, să-l tragă de mîini afară, dar în beci e cineva sau ceva care vrea să ţină copilul acolo, un monstru care nu se vede, dar se aude vorbind în germană – şi aceste viziuni nu numai că sînt reale, dar sînt normale, ele sînt viaţa de noapte (de fapt moartea de noapte) a oraşului. Sub reflectoarele naziste, evreii aliniaţi lucesc, sînt deja spectre.

Aceeaşi impresie mi-a lăsat-o şi protagonistul, pianistul Wladyslaw Szpilman (Adrien Brody), cu toate că povestea lui (bazată pe volumul lui de memorii) e despre supravieţuire. El scapă în ultimul moment de trenul care-i duce toată familia la Treblinka. Mai tîrziu, scapă şi din ghetou. Pînă în ziua cînd sovieticii intră în Varşovia, viaţa lui e o trecere de la o ascunzătoare la alta: apartamente îngheţate, firide, găuri de şarpe. Stă dîrdîind, cu genunchii la gură. E mereu în palton, pentru că i-e frig şi pentru că în orice moment ar putea fi silit să fugă. Cînd fuge, trece pe lîngă morţi, se împiedică de morţi, se aruncă la pămînt şi face pe mortul. Într-un fel, chiar *pare* un om mort: în el nu mai funcţionează decît instinctul de supravieţuire, care e animalic, şi simţul muzical, care e o punte către divin. Nimic la mijloc. Szpilman e difuz, e o siluetă incertă, un "x" făcut cu creta pe o tablă peste care buretele ar putea să treacă oricînd şi, din fericire, nu trece.

Efectul acesta e voit; e o ilustrare puternică a vieţii omeneşti reduse la o singură dimensiune – supravieţuirea. Dar n-ar fi fost, oare, mai puternică, dacă Polanski şi scenaristul Ronald Harwood ar fi schiţat şi celelalte dimensiuni – toate gîndurile şi emoţiile care se estompează, de parcă nici n-ar fi fost, în atîţia ani în care grija lui principală este să respire în continuare, încă un ceas? În film, Szpilman e încă de la început *flu*, iar la final, cînd totul s-a terminat, e impenetrabil. Adrien Brody arată interesant, cu nasul lui lung, ascuţit, sensibil, cu sprîncenele lui care uneori devin un accent circumflex. Expresia lui tipică – un fel de duioşie neputincioasă şi cumva mirată de propria neputinţă – e mişcătoare. Dar în nici un moment nu e – nu e lăsat să fie – la fel de emoţionant ca Ben Kingsley în rolul contabilului Stern din **Lista lui Schindler**. Vedeai şi la Stern revolta unui organism împotriva nefiinţei, dar vedeai mai mult decît atît: vedeai lucrurile profunde care făceau din Stern fiinţa omenească unică numită Stern; lucruri mai puţin importante pentru umanitate decît un talent ca al lui Szpilman, dar care capătă o importanţă imensă, în vremuri inumane.

Femei venerate - *Vorbeşte cu ea / Hable con ella*

Andrei Gorzo
Dilema, mai 2003

Almodovar venerează femeile şi ecranul vibrează de veneraţia lui aşa cum n-a mai vibrat de la **8 femmes**, filmul lui Francois Ozon. În această cursă a adoraţiei, autorul spaniol porneşte cu două dezavantaje aparente faţă de francez: femeile adorate în filmul lui sînt de patru ori mai puţine şi petrec mult timp într-o comă profundă. Pe de altă parte, una dintre ele e o femeie-toreador, e interpretată de actriţa şi cîntăreaţa Rosario Flores şi m-a făcut să-mi doresc să fiu taur, numai pentru privilegiul de a împărţi arena cu ea, de a îngenunchea în rumeguş în faţa ei şi de a o lăsa să-mi facă vînt cu capa, să mă împungă, să mă umple de sînge - în fine, să facă din mine ce vrea. Acesta e efectul feţei prelungi şi al nasului ei formidabil; e o prezenţă senzuală, uşor androgină, uşor înspăimîntătoare, ca o Maria Callas sau o Anjelica Huston.

Bărbatul care o iubeşte se numeşte Marco (Darío Grandinetti) şi e demn de ea - suficient de macho, cu obrazul lui nebărbierit şi stilul lui eficace de a trata cu un şarpe furişat în bucătăria ei, şi, în acelaşi timp, suficient de feminin, cu privirea lui rănită şi stocul lui nelimitat de lacrimi, pe care le varsă cu generozitate ori de cîte ori vede ceva frumos. Mă bucur că n-a văzut acest film, fiind ocupat să evolueze ca personaj în el.

Celălalt cuplu e şi mai ciudat. Ea, Alicia (Leonor Watling), e de patru ani în comă profundă şi înainte de asta a studiat baletul. El, Benigno (Javier Camara), e de patru ani infirmierul ei şi înainte de asta şi-a îngrijit mama. Atît de seducător e stilul lui Almodovar, atît de melancolic şi mîngîietor în extravaganţa sa, atît de legănător în mişcările sale prin timp (două luni mai tîrziu, patru ani mai devreme...), încît trece ceva timp pînă cînd cinismul nostru, sau bunul nostru simţ, spuneţi-i cum vreţi, reuşeşte să-şi facă auzit glasul uscat: ho, staţi puţin, voi nu vă gîndiţi că băiatul ăsta, Benigno, cu virginitatea lui, şi faţa lui de copil, şi obiceiul lui de a vorbi singur, şi felul cum o spală pe frumoasa adormită - nu vă gîndiţi că are...ştiţi voi...*o problemă*?

Benigno face cunoştinţă cu Marco după ce femeia-toreador e rănită în arenă şi ajunge să-i ţină companie Aliciei. Benigno îl încurajează pe Marco să-i vorbească femeii iubite, aşa cum face el cu Alicia, tot timpul. E o idee minunat de romantică, nimic de zis, dar acest punct de vedere e mai greu de susţinut în legătură cu o altă idee care-i va veni lui Benigno, în legătură cu alt lucru pe care-l va face el cu Alicia. Totul începe de la un film mut (inexistent) pe care îl vede Benigno: e vorba despre un bărbat care se tot micşorează; la un moment dat, e la fel de mic precum cuvintele de dragoste scrise de mînă pe o foaie de hîrtie; la un alt moment, el se caţără pe trupul gol al femeii iubite, mic şi viteaz ca un explorator încercînd să cucerească o planetă mare şi vie.

Cum ar trebui să luăm actul comis apoi de Benigno? Ca pe răul pe care îl poate face un monstru inocent? Nu, pentru că răul lui duce pînă la urmă către bine şi, chiar înainte de asta, Almodovar îşi foloseşte toată măiestria ca să neutralizeze orice impuls de indignare din partea noastră, orice pornire de a-l judeca pe Benigno. Jocul pe care-l joacă e extraordinar de riscant şi Almodovar îl cîştigă. Dar ce vrea să spună? Nu ştiu sigur decît un lucru: este una dintre prerogativele artei să caute ceva sacru, ceva sublim, acolo unde cei mai mulţi dintre noi n-am vedea în mod normal decît ceva sordid şi jalnic. În rest, nu pot decît să-mi dau cu părerea. Venerînd o femeie care habar n-are de existenţa lui (sau de-a ei), îngrijind-o şi vorbind cu ea şi povestindu-i filme, Benigno creează o poveste de

dragoste; şi, implicit, creează dragoste, pentru că nici un *love* nu poate trăi fără *story*. Fără *story*, rămîne doar un băiat redus mintal, un amărît de infirmier obsedat sexual - ceva respingător şi demn de milă şi groaznic. Dar oare *story*-ul garantează *love*? E de-ajuns? Asta îmi aminteşte de ce-i spune Nicolas Cage celuilalt Nicolas Cage, în **Adaptation**, cînd aude că marea iubire a vieţii sale nu dăduse niciodată doi bani pe el: "Asta-i problema ei.".

Umpleţi-vă ochii - *Orele / The Hours* (SUA, 2002), de Stephen Daldry

Andrei Gorzo
Dilema, iunie 2003

În timp ce ieşeam din sala de cinema, cu filmul susurîndu-mi în minte, comentariul unui alt spectator a acoperit, cu un pleosc, susurul meu. Iată comentariul: "Morbidităţi cu intelectuale lesbi." Pleosc. Lucrul amuzant este că această descriere a filmului, deşi poate suporta anumite îmbunătăţiri la capitolul fineţe, nu e complet alăturea cu drumul (şi e greu de bătut la capitolul concizie). Acelui spectator (evident că era un "el") nu i-a scăpat decît un singur detaliu: i-a scăpat miracolul.

Romanul lui **Michael Cunningham** are 232 de pagini în versiunea lui românească - realizată de Magda Teodorescu şi lansată de Editura Polirom cam în acelaşi moment în care New Films lansa versiunea cinematografică (o ocazie rară în care distribuitorii de film şi editorii de carte s-au mişcat împreună şi au terminat în acelaşi timp; ar trebui să o facă mai des). 232 de pagini - şi moartea e prezentă aproape în fiecare. Uneori o percepem ca pe un actor de compoziţie cu multe feţe (cancer, SIDA, sinucidere, nebunie...), alteori e ca un figurant care face tot ce poate ca să-ţi atragă atenţia; şi cel mai adesea, moartea e starul paginilor lui Cunningham. (Cît despre aspectele "lesbi" sesizate de acel spectator...ei bine, au existat vreo două momente cînd, furat de lectură, am uitat că planeta noastră are şi locuitori heterosexuali.) Lucrul extraordinar, lucrul miraculos este că, prin intermediul starului său, prin intermediul morţii, Michael Cunningham reuşeşte să celebreze viaţa - prezenţa aceea mai ştearsă, mai modestă, care e uşor de subestimat, dar care ştie să-şi facă propriul număr - o epifanie după alta. E o carte în care pînă şi un scaun "pare a fi surprins că este scaun": o reacţie justificată din partea scaunului, din moment ce starul e mereu prin preajmă şi poate oricînd să se aşeze pe el, aşa cum se aşează peste toate. Miracolul e chiar mai convingător în film.

Virginia Woolf (Nicole Kidman) porneşte în călătoria aceea pe un rîu din Anglia (1941), fără nici un bagaj în afară de pietrele din buzunare, în timp ce o editoare (Meryl Streep) din New York-ul zilelor noastre pregăteşte o petrecere pentru un prieten scriitor, bolnav de SIDA (pe editoare o cheamă Clarissa; prietenul îi spune "doamna Dalloway"), în timp ce o gospodină (Julianne Moore) din Los Angeles (1951) aniversează un soţ, creşte un copil, îl aşteaptă pe al doilea şi nu vrea decît să rămînă singură cu *Doamnă Dalloway* (prenumele eroinei: Clarissa), în timp ce Virginia Woolf stă într-o suburbie a Londrei (1923), încercînd să nu înnebunească şi să scrie *Doamnă Dalloway* (care, desigur,

pregăteşte o petrecere...). Scenariul lui David Hare este fidel romanului pînă la planetele şi rachetele de pe pijamaua prietenului bolnav (Ed Harris), dar construcţia e încă şi mai melodioasă, iar rimele se găsesc cu uşurinţă şi se înmulţesc într-o veselie. OK, poate că "veselie" nu e cuvîntul cel mai potrivit, dar, dincolo de ceea ce poate părea morbid (şi livresc, şi da, uneori afectat şi iritant), există acolo un elan, o dărnicie, o plenitudine - gîndiţi-vă la felul în care regizorul Stephen Daldry vă umple ochii recunoscători cu imagini ale celor trei femei: Julianne Moore într-un halat bleu cu trandafiri, Meryl Streep lîngă un zid acoperit de graffiti, Nicole Kidman cu o ţigară fără filtru şi cu mîini şocante, pătate, de femeie bătrînă. Şi ce fac aceste zeiţe, în timp ce ne umplu privirile? Cel mai adesea privesc în gol. Poate că după asta se recunoaşte o zeiţă a ecranului (gîndiţi-vă la Garbo, la Dietrich) - după cît de bine ştie să privească în gol: Kidman culcată în iarbă, faţă în faţă cu o pasăre moartă; Moore, prezentă şi totodată absentă din bucătăria ei perfectă, însorită, californiană; Streep privind în golul rămas la fereastra de unde prietenul ei i-a zîmbit extatic, chiar înainte de a se arunca. Zîmbetul acela - darul lui de despărţire - e una dintre imaginile-cheie ale unui film care reuşeşte să transforme plumbul în aur, căderea în înălţare. Dar cum e Kidman? De obicei, atunci cînd pe faţa frumoasă şi faimoasă a unei vedete apare dintr-odată un nas fals, în minţile unora dintre noi apare firesc prezumţia de vinovăţie, însoţită de nevoia de a contrazice: "Nu, tu nu eşti Virginia Woolf, iar nasul nu schimbă nimic, oricît ar fi de lung" Dar adevărul e că Nicole Kidman este (şi ea) miraculoasă, iar miracolul pare a se localiza chiar în zona nasului: aşa cum îl poartă actriţa, nasul acela e autentic şi original şi expresiv, e plin de viaţă şi de moarte şi de talent - e nasul Virginiei Woolf, nu ne îndoim nici o clipă de asta, aşa cum nu ne îndoim că *Doamnă Dalloway* e romanul Virginiei Woolf.

Tovarăşi de artă - Frida (SUA, 2002)

Andrei Gorzo
Dilema, iunie 2003

"Radicalii sînt periculoşi, dar dau cele mai bune petreceri", spune cineva în filmul **Frida**. Şi adevărul este că pînă şi Cary Grant ar fi avut ce învăţa despre *glamour*, de la comuniştii ăştia mexicani. De exemplu, atunci cînd tovarăşul artist Diego Rivera (Alfred Molina) se ceartă pe chestiuni politice cu tovarăşul său în arta frescei, David Alfaro Siqueiros (Antonio Banderas), tovarăşa fotografă Tina Modotti (Ashley Judd) îi cheamă pe cei doi bărbaţi înapoi la problemele serioase: o sticlă de tărie şi un tango cu Tina, pentru bărbatul care trage duşca cea mai lungă. Cîştigă artista Frida Kahlo (Salma Hayek), viitoarea tovarăşă de viaţă a lui Diego (aveau să se căsătorească în 1929, apoi aveau să divorţeze, apoi aveau să se recăsătorească). Şi Frida o dansează pe Tina, o abandonează preţ de cîteva secunde şi un fum de ţigară, iar o dansează, şi în final o sărută pe buze. Văzînd toate acestea, Cary Grant ar fi făcut din două una: ori ar fi explicat că-i e cam cald şi s-ar fi întors în lumea lui - Coasta de Azur, Grace Kelly etc. -, ori s-ar fi lepădat pe veci de prostii capitaliste şi ar fi strigat: "*Viva la revolución*!" Asta ca să vă faceţi o idee despre exuberanţa molipsitoare a filmului. Această exuberanţă romantică şi comică este în sine un omagiu, adus nu numai Fridei şi lui Diego, energiei şi

entuziasmului lor, ci şi unei epoci ale cărei energii şi entuziasme nu mai ştiau cum să se împartă între marile iluzii politice şi marile experimente artistice. De exemplu, montajul cinematografic era lucru mare (şi, pe deasupra, lucru *sovietic* mare) în anii '20, iar **Frida** conţine o lecţie excepţională de montaj - secvenţa accidentului de troleibuz din care eroina a ieşit marcată pe viaţă (asta se întîmpla la jumătatea anilor '20; ea avea 18 ani): imaginea Fridei în geamul troleibuzului, chiar înainte ca geamul să se facă ţăndări, nişte portocale ce se rostogolesc, un papagal care-şi ia zborul, şi praful de aur care o acoperă. Secvenţa care urmează - delirul Fridei - este primul dintr-o serie de plonjoane spectaculoase direct în imaginaţia eroinei. Mai tîrziu (acum sîntem în 1933), Frida merge la un cinematograf din New York ca să vadă **King Kong**; dar în locul animalului îşi vede soţul (comparaţia e oarecum jignitoare faţă de Kong, care, spre deosebire de Diego, e loial în amor), iar în laba lui se vede pe ea. Motivele călătoriei lui Diego Rivera la New York sînt celebre: Rockefeller (jucat de Edward Norton) i-a oferit bani, mîncare, băutură, femei, binecuvîntarea sa şi un perete întreg din Rockefeller Center, pe care să-l folosească aşa cum o vrea geniul său, iar geniul lui Diego a ales să folosească peretele lui Rockefeller ca să arate lumii ce urît e capitalismul şi ce mare e Lenin. (Povestea este spusă mai pe larg în deliciosul film - el însuşi o frescă - al lui Tim Robbins, **The Cradle Will Rock**, unde Rockefeller, interpretat de John Cusack, are replici mai bune: "Ăsta pictează pete de ciumă bubonică pe peretele meu!") Iată cum a căzut King Kong din graţiile lui Rockefeller şi de pe zgîrie-nori.

Mă bucur că realizatoarea Julie Taymor nu împinge prea departe paralela Diego-Kong. I-ar fi fost uşor să se încarce de mînie feministă şi să ne arate cum şarlatanul şi ipocritul (şi animalul) de Diego a sufocat-o în strînsoarea lui pe femeia asta mai talentată şi mai autentică decît el. Dar Diego al lui Alfred Molina, deşi un pic şarlatan, un pic clovn, un pic brută (sau poate chiar datorită acestor virtuţi), are un farmec prodigios (şi vîrsta îl domesticeşte, îl spiritualizează); iar Frida Salmei Hayek nu e genul de femeie care să plîngă, singură în patul ei, atunci cînd lumea e plină de obiecte care abia aşteaptă să se spargă în capul soţului, şi de oameni (femei - printre ele şi amante de-ale lui Diego - şi bărbaţi - printre ei şi bătrînul Troţki) care n-ar avea nimic împotrivă să-i ţină companie în pat. Cu alte cuvinte, lupta e egală şi, spre final, cînd vezi că luptătorii - o Frida muribundă, dat tot năbădăioasă, un Diego mai grav, domolit - încă mai sînt împreună, ca doi boxeri care, după multe runde, ajung să se sprijine unul de altul, realizezi că au cîştigat amîndoi. Şi că eşti mişcat: nu cunosc nici un alt film american (nici măcar unul de Sam Peckinpah) care să fi privit spre Mexic cu ochi atît de romantici, iar muzica lui Elliot Goldenthal pare ea însăşi amuzată de abundenţa ei emoţională.

Viaţa rămâne un cabaret în *Chicago*

Andrei Gorzo
Dilema, septembrie 2003

Chicago face un spectacol muzical de înaltă clasă dintr-o opinie joasă despre natura umană. Peisajul şi atmosfera morală – închisoarea, avocatul corupt, haita de reporteri de

afară, împerecherea fierbinte şi periculoasă a epitetelor "feminin" şi "fatal", voinţa de a scăpa de sărăcie cu orice preţ şi convingerea că preţul unei vieţi omeneşti nu e mare lucru – toate astea sînt îndatorate literaturii *pulp fiction* pe care America a produs-o în timpul Marii Crize, şi filmului *noir*, care s-a inspirat din această literatură şi a purificat-o. Dar sarcasmul brutal al spectacolului (scris de John Kander şi Fred Ebb, şi prezentat pentru prima dată pe Broadway în 1975, în regia lui Bob Fosse) bate pînă-n zilele noastre, cînd celebritatea este pe cale să devină unul din drepturile cetăţeneşti fundamentale – dacă n-o ai, probabil că eşti victima unei erori, ai toate motivele să turbezi şi să omori pe cineva. După cum cîntă Richard Gere – omul care adesea a fost bănuit că ştie *prea bine* cum vine treaba asta – "cîtă vreme le iei ochii, de unde să ştie că n-ai talent?"

De fapt, Gere nu e lipsit de talent; precum personajul său din **Chicago**, avocatul Billy Flynn, el "se pricepe la femei şi la juraţi". În rolurile în care trebuie să redea frămîntări sufleteşti, Gere se poate arăta priceput, dar efectele lui rămîn la suprafaţă. În schimb, pune-l să joace un personaj ca Billy – un tip care e *numai* suprafaţă – şi e ideal. Nu m-aş mira să aud că, de la **Chicago** încoace, Gere se gîndeşte tot mai serios să lase în urmă tot ce e deşertăciune şi să-şi petreacă restul vieţii meditînd sub un copac, sau mirosind flori, sau ce-or mai fi făcînd budiştii de la Hollywood după ce se leapădă de cele lumeşti. Ce împliniri lumeşti şi-ar mai putea dori, după **Chicago**? Are parte de-o formidabilă intrare în scenă – el e răspunsul cerului (vorbim despre un cer mai puţin curat – cel de deasupra oraşului Chicago) la invocaţiile unui harem de deţinute, sexy şi disperate în spatele gratiilor. Are parte de-o secvenţă tare în care îşi sprijină clienta – o ucigaşă şi o aspirantă la gloria cabaretului, numită Roxy Hart (Renée Zellweger) – la o conferinţă de presă, şi Roxy, presa, lumea întreagă se transformă în teatrul lui de păpuşi, dînd din mîini şi din buze pe scenariul şi pe muzica lui Billy. Mai are şi ocazia de-a bate stepul: din ce-am putut să văd, nu e rău, dar n-am văzut mare lucru, pentru că regizorul Rob Marshall şi monteurul Martin Walsh taie foarte repede de la scena de teatru pe care încearcă să se desfăşoare acest spectacol mai puţin obişnuit la sala de tribunal în care Gere îşi face vrăjeala de avocat. De fapt, încă de la primul număr muzical, prezentat în paralel cu o scenă de sex, montajul este hiperactiv; nu e vorba atît despre acţiuni paralele, cît despre acţiuni împreunate violent – o coapsă dezgolită în timpul dansului, o coapsă dezgolită în timpul sexului, gîfîiala de-aici amestecîndu-se cu gîfîiala de-acolo –, coliziuni de imagini. Efectul e puternic, dar m-a făcut să mă gîndesc cît de *cinematografic* e, de fapt, acest *musical*. În caietul de presă e citată o declaraţie a regizorului, conform căreia n-a încercat să ascundă scena de teatru, ci a lăsat-o să domine fiecare moment muzical; momentele astea sînt fanteziile lui Roxy, iar fantezia ei e subjugată de teatrul muzical. De-acord, dar tot am simţit uneori că e prea mult artificiu teatral – prea multe compoziţii şi efecte speciale gîndite pentru scenă –, după cum am simţit, în montajul concasant, efortul de a ascunde acest lucru. Nu contest forţa tuturor secvenţelor acelora care sar – înainte şi înapoi – din viaţa lui Roxy în viaţa imaginară a lui Roxy, dar ceva mi-a lipsit.

Nici Renée Zellweger, nici Catherine Zeta-Jones (în rolul rivalei lui Roxy) nu sînt dansatoare şi cîntăreţe naturale, dar sînt admirabile, în special Zeta-Jones: are o secvenţă în care, strînsă cu uşa, trebuie să-şi cucerească rivala şi, în cîteva minute agitate, arată tot ce ştie, figurile zburînd din ea ca iepurii şi porumbeii unui scamator înnebunit. Mi-a venit să-i aplaud elanul şi ambiţia de a impresiona – şi chiar asta e problema mea cu filmul: *am*

fost impresionat, dar nu m-am putut relaxa nici o clipă. Cînd Fred Astaire începea să danseze, tot ce era mai greoi în tine şi-n lume, toate forţele care te stînjeneau şi te cocoşau şi te aplatizau, îşi suspendau acţiunea; cîntecul şi dansul exprimau atît de mult, în frivolitatea lor – toate stările de spirit pe care n-ai ştiut să le prelungeşti – şi păreau să vină atît de uşor, încît simţeai că poţi şi tu, te simţeai *cool*. După **Moulin Rouge** şi **Chicago** se vorbeşte despre renaşterea *musical*-ului, dar eu nu regăsesc acel spirit. Filmele astea au totul în afară de graţie.

În sfîrşit, nişte piraţi decenţi - *The Pirates of the Caribbean*

Andrei Gorzo
Dilema, octombrie 2003

Mulţi oameni aşteptau să intre la film. Păreau excitaţi. Unii păreau să fi aşteptat nu o vară (cît trecuse de la premiera americană a filmului), ci o viaţă, ca să-l vadă pe Johnny Depp ţinîndu-se cu o mînă de un catarg şi cu cealaltă de o spadă. Mergînd spre locul meu din sală, pe sub flamurile negre cu cap de mort care împodobeau cu atîta gust cinematograful Patria, mă întrebam: "Ce-o fi în capul lor?" Sau, mai onest: "Ce-o fi în capul nostru?" Pentru că eram, desigur, la fel de excitat ca orice alt spectator şi - cu caietul meu de notiţe şi convingerea că, uitîndu-mă la Johnny Depp şi la spada lui, eu *muncesc* - mai departe ca oricînd de ceea ce presupun că se cheamă sănătate mintală. În capul nostru erau piraţi; piraţi păroşi sau chelioşi, ştirbi sau dinţoşi; piraţi ricanînd, urlînd, hăhăind - în fine, făcînd lucrurile pe care nişte piraţi decenţi sînt obligaţi să le facă şi nu prea le-au mai făcut - din lipsă de ocazii - de pe vremea cînd Errol Flynn era viu şi nimeni nu-l întrecea în arta de a conduce un abordaj, sau în arta de a poza pe puntea corabiei, cu pletele în vînt, sau în arta de a sări de pe balustradă pe lustră şi apoi pe fereastră, peste capetele duşmanilor umiliţi, sau în arta de a-şi înfige pumnii în şolduri şi de-a izbucni într-un rîs viril, sau în arta de a înfige spada în Basil Rathbone, sau în arta de a o salva pe Olivia de Havilland pînă cînd o ameţea - în fine, toate artele nobile, cu excepţia actoriei (n-a fost un Hamlet, dar amănuntul e irelevant; nici John Gielgud n-ar fi fost bun de nimic într-o bătălie navală).

Hai să nu mai întîrzii cu vestea bună: Flynn *este* viu. În orice caz, nu e greu să crezi asta, cînd vezi **Piraţii din Caraibe**. Realizatorii nu fac din filmul cu piraţi ce-a făcut Ang Lee, în **Crouching tiger, hidden dragon**, din filmul de arte marţiale: nu-l înnobilează. Dar cred că filmul lor poate să stea liniştit alături de clasici precum **Căpitanul Blood** (1935) şi **Corsarul** (1940). Şi mai cred că Flynn l-ar fi invitat pe Orlando Bloom la o bere (şi nu s-ar fi oprit la una singură; niciodată nu se oprea). În rolul eroului, Bloom (arcaşul din **The Lord of the Rings**) îl joacă de fapt pe Flynn în rolul eroului; ce-i drept, un Flynn cuminte (dacă suportaţi oximoronul), dar asta nu e o problemă, pentru că latura de băiat rău este luată în primire de Johnny Depp în rolul celuilalt erou, căpitanul Jack Sparrow. Depp poartă dinţi de aur şi o bărbuţă despicată, e rimelat şi mîţîit, bîţîie din şolduri ca o curtezană, îl joacă pe căpitan aşa cum alt actor l-ar fi jucat pe papagalul de pe umărul căpitanului, vocea lui subţire vine din nas şi accentul lui vine Dumnezeu ştie de pe ce planetă - de fapt, de pe aceeaşi planetă care la un moment dat îl aproviziona cu accente

excentrice pe Marlon Brando. Abia pe la mijlocul filmului mi-a picat fisa: Brando în **Revolta de pe Bounty** (1963)! Brando într-un film de aventuri, preluînd un rol care-i aparţinuse cîndva lui Clark Gable şi jucîndu-se cu el, făcînd un portret al eroului ca filfizon şi papagal. Aşa cum Brando dezumflase eroismul de tip Gable, Depp bagă ace în balonul eroismului de tip Flynn, în timp ce Bloom suflă în el cu toată puterea plămînilor săi tineri şi îl umflă la loc.

Depp şi Bloom sînt un cuplu comic foarte antrenant şi, pe deasupra, doi dintre cei mai frumoşi bărbaţi din cinematograful contemporan, deci cel puţin o jumătate din public trebuie să facă un efort ca să mai vadă şi ce e-n jurul lor. Pentru că şi în jurul lor se petrec lucruri frumoase. Imaginile - o corabie aventurîndu-se printr-o trecătoare ucigaşă şi zgîriindu-se de vîrfurile catargelor scufundate dedesubt; un echipaj de piraţi-zombi, din care nu lipsesc cei doi clovni-zombi şi maimuţica-zombi de pe umărul căpitanului-zombi - au frisonul acelor ilustraţii din cărţile de poveşti în faţa cărora rămîi ore în şir, iar duelurile şi celelalte drăcii sînt ceea ce se înţelegea odată prin *slapstick* (comedie fizică) - nu *slapstick*-ul degradat, obosit şi meschin al atîtor comedii de azi, ci *slapstick*-ul curat, inimos şi irepresibil de pe vremea cînd însuşi Flynn abia învăţa să bea, iar peste mările lumii domnea Douglas Fairbanks. **Piraţii din Caraibe** e cea mai bună comedie fizică pe care am văzut-o anul acesta.

Jos cu dragostea! / Down with Love: Faceţi curte, nu sex!

Andrei Gorzo
Dilema, noiembrie 2003

Vedetele acestei comedii sofisticate (plasate în anul 1962) sînt Renée Zellweger şi Ewan McGregor. Rectificare: vedeta acestei comedii sofisticate (cu Renée Zellweger şi Ewan McGregor) este anul 1962. Uitaţi-vă la fotoliile roz şi la perdelele roz din camera de hotel în care intră eroina îmbrăcată în roz. Fiţi atenţi la viaţa de noapte new-york-eză pe care o descoperă eroina, în compania bărbatului timid care îi face curte: pe scenă se joacă un *musical* nou – o chestie care se cheamă **Camelot**; într-un bar se produce un comic tînăr – un băiat talentat care, dacă am reţinut corect, îşi zice Woody Allen; în cluburi se dansează twist. Dependenţii de retro ştiu că o supradoză din cînd în cînd nu omoară pe nimeni; pentru ei, **Jos cu dragostea**! e cea mai tare orgie din oraş. Pentru restul lumii, filmul e o ocazie serioasă de a medita la una dintre enigmele istoriei recente: cum a putut să crească în asemenea hal consumul de droguri, cînd exista deja o cale sigură şi ieftină de a vedea viaţa în o mie şi una de nuanţe de roz – stupefiantul Technicolor al anilor '50-'60?

Zellweger e Barbara Novak, autoarea unui manual intitulat **Jos cu dragostea**!, menit să le poarte pe femei către emanciparea sexuală, prin trei etape: 1) cititoarea se lasă de sex, ceea ce în aparenţă nu constituie un început foarte încurajator, dar în esenţă o pregăteşte pentru plăcerile paradisiace ale următorului nivel, şi anume 2) ciocolata, pe care cititoarea o ronţăie fără ruşine şi fără măsură, pînă cînd conştientizează pe deplin faptul că nevoia de ciocolată şi nevoia mai veche de a avea un bărbat lîngă ea sînt totuna, deci e stupid din partea ei s-o idealizeze pe cea de-a doua, numind-o dragoste, deci 3) cititoarea se lasă de dragoste şi se reapucă de sex cu convingerea că lumea bărbaţilor e ca o cutie cu bomboane de ciocolată – niciodată nu ştii ce-o să-ţi pice. Această convingere se apropie periculos de mult de înduioşătoarea deviză a lui Forrest Gump, dar ce să-i faci? Sîntem în 1962, America se înarmează în vederea viitoarei revoluţii sexuale şi orice nerozie e binevenită în arsenal, deci cartea Barbarei ajunge *best-seller*. Simţindu-se ameninţaţi, contrarevoluţionarii pun mîna pe armă – adică pe Catcher Block (McGregor), jurnalist la o revistă pentru bărbaţi şi bărbat în cel mai contrarevoluţionar sens al cuvîntului. Pe de altă parte, îmi place să-l privesc pe Catcher ca pe un revoluţionar în domeniul criticii: el are de gînd să demoleze volumul **Jos cu dragostea**! făcînd-o pe autoare să se îndrăgostească de el. Tehnica lui poate fi rezumată astfel: faceţi curte, nu sex! Cam acesta ar fi şi motoul carierei cinematografice a lui Doris Day, care, după cum ne aminteşte **Dicţionarul** lui Tudor Caranfil, în 1962 putea fi văzută în filmul **That Touch of Mink** – povestea unei fete sărace care întîlneşte un milionar şi "acceptă un voiaj comun în Bermude, cu condiţia să-i rămînă inaccesibilă". Comediile cu Doris Day, de o castitate care, precum toaletele personajelor, nu admitea nici o cută, au surprins un moment istoric, au inspirat un folclor ("Pe Doris Day o cunosc de mult, încă de pe vremea cînd nu era virgină...") şi în principiu ar merita omagiate.

Dar nu sînt sigur că **Jos cu dragostea**! o face cum trebuie. La un moment dat, Catcher şi Barbara vorbesc la telefon, iar ecranul e împărţit în două: ea face gimnastică în jumătatea ei, el se şterge cu prosopul în jumătatea lui şi mişcările sînt astfel coordonate încît, fără să-şi dea seama, personajele ajung să simuleze actul sexual. Scenariştii Eve Ahlert şi Dennis Drake şi regizorul Peyton Reed se prefac că respectă convenţiile aseptice ale filmelor cu Doris Day (curtea care se întinde pe o lună, sărutul cu gura închisă), dar bagă sex pe unde pot. Satisfac prejudecata spectatorului de azi – că, înainte de revoluţia sexuală, lumea (cu tot cu produsele ei culturale) era plină de tot felul de tensiuni. Dar placiditatea comediilor cu Doris Day nu e doar de faţadă; în conformismul lor, filmele acelea mi se par fericite, ceea ce nu pot spune – nu chiar – despre **Jos cu dragostea**!: deşi toaletele lui n-au suferit nici o cută în timpul călătoriei dintr-o epocă cinematografică în alta, filmul e prea hîrşîit. M-am distrat bine şi cel mai bine m-am distrat chiar la apropourile sexuale de care filmul e plin. Dar cum ar fi fost dacă realizatorii l-ar fi făcut întocmai ca pe vremea lui Doris – adică asexuat –, bazîndu-se pe talentul nostru de spectatori moderni de a vedea sex peste tot, în special acolo unde nu e? *Atunci* ar fi dat dovadă de *cojones*.

Altă lehamite - *Ambasadori, căutăm patrie* (România, 2003), de Mircea Daneliuc

Andrei Gorzo
Dilema, noiembrie 2003

În timp ce încercaţi să urmăriţi **Ambasadori, căutăm patrie**, puteţi uita multe lucruri (de exemplu, ce înseamnă liniştea, sau ce înseamnă un film bun), dar nici o clipă nu puteţi uita de faptul că încercaţi să urmăriţi un film de Mircea Daneliuc. Nici o şansă. La un moment dat, Marius Stănescu se urcă pe un podium şi urlă: "Sînt ofticat! *Ofticat*!" Personajul său are motive să fie aşa: are o gaură în gît - o amintire din decembrie 1989, pentru care nu ştie cui să mulţumească; are de-a face cu şmecheri precum afaceristul sirian Masur (Serge Abiad) şi revoluţionarul român Titi (Horaţiu Mălăele); tot timpul are nevoie de morfină şi din cînd în cînd are nevoie să sune la poliţie şi să anunţe atacuri teroriste; la televizor are parte de ştiri cu teroriştii (alţii decît cei care au tras în el - aceia nu mai interesează pe nimeni), iar atunci cînd microbiştii ies în stradă, are parte de

revoluţii (parodii groteşti, crude, dar care, pe măsură ce trece timpul, ajung să se confunde din ce în ce mai rău cu revoluţia *lui* - nici ea nu mai interesează pe nimeni). Da, are de ce să fie ofticat, dar mi-e greu să cred că oftica lui va atinge cu adevărat pe cineva. Daneliuc ar putea să spună că asta-i problema noastră - nu ne mai atinge nimic. Dar e problema filmului, care este în acelaşi timp isteric şi istovit, suprapopulat şi pustiu, cacofonic şi monoton. Mi-a amintit de cuvintele lui W. B. Yeats "*great hatred, little room*": atîta oftică nu mai lasă loc pentru nimic - nici măcar pentru ea însăşi, căci duce la paralizie. În orice caz, ea nu mai lasă loc pentru artă.

"Un film nebun", scria Eugenia Vodă despre *Patul* **conjugal** al lui Daneliuc. "Filmul e aşa cum este, şi ca dînsul sîntem noi" - ceea ce poate că era parţial adevărat în legătură cu **Patul conjugal** şi poate că nu este cu totul neadevărat în legătură cu **Ambasadori, căutăm patrie**, însă, oricum, nu e suficient de adevărat, nici suficient de interesant ca să scuze un film care arată şi sună ca o casă de nebuni prost condusă. Apărătorii filmului vor spune - iar - că asta-i problema noastră: *trăim* într-o casă de nebuni prost condusă. Dar este - iar - problema filmului; dacă spui că România e de vină pentru istericalele din **Ambasadori**, e ca şi cum ai spune că **Bad Boys II** e un film prost pentru că reflectă lumea prost croită în care trăim. Într-un fel (din care sănătatea mintală şi-a retras ambasadorii), s-ar putea să ai dreptate în ambele cazuri, dar nu asta contează.

Contează faptul că, în **Patul conjugal**, tendinţa aceea către paroxism, apetenţa pentru apocaliptic, dădeau efecte puternice. **Ambasadori** e fără efect, ca două ore de *zapping* non-stop: nu te opreşti la nimic, nu rămîi cu nimic - decît cu sentimentul că numai operele complete ale lui Buster Keaton ţi-ar putea spăla urechile de urletele din film. Personajele trec atît de repede pe ecran, sînt atît de frenetice pentru ochiul tău, încît e de mirare că nu sînt prea frenetice şi pentru ochiul artistului, că îi lasă, totuşi, timp să le schiţeze.

Ca scenarist, Daneliuc nu şi-a pierdut magnetul pentru replici bune (un ambasador african uitat la Bucureşti se plînge de ţara lui - "n-are nici petrol, nu e nici în Europa"); ca regizor, lucrează bine cu actorii şi cu non-actorii (Rafael Malonga în rolul ambasadorului). Atîta doar că nimic nu are impact. Cecilia Bârbora, a cărei feminitate poate fi emoţionantă, dar al cărei personaj este demolat la propriu, fără sens, aproape că m-a mişcat spre final, într-un moment de linişte (cum i-o fi scăpat lui Daneliuc?), cînd îl roagă pe Marius Stănescu să nu se acrească. E un sfat bun, dar în cazul acesta s-ar putea să vină prea tîrziu. Nu neg faptul că, uneori, acrirea îi poate aduce unui artist viziuni extraordinare, pînă atunci inaccesibile, dar ea poate duce şi la *această* lehamite - nu faţă de lumea în care trăieşte, ci faţă de propria artă.

Şi totuşi, o parte din public a aplaudat în seara de gală. Poate că o parte din cei ce aplaudau o făceau din politeţe, sau din respect pentru necazurile acestui proiect (bani furaţi, cîteva săptămîni de filmare întinzîndu-se pe cîţiva ani). Dar e o falsă politeţe: în timp ce mergeam spre ieşire, aplauzele pentru **Ambasadori** îmi sunau ca nişte huiduieli pentru **Iacob** (1988) - un film bun, poate chiar mare. Ambele filme sînt semnate de Daneliuc, dar dacă le aplaudăm pe amîndouă înseamnă că trăim într-o casă de nebuni.

Toate se fură - *Intolerable Cruelty / Dragostea costă*

Andrei Gorzo
Dilema, noiembrie 2003

Azi, cînd Hollywoodul geme de actori tineri şi frumoşi, care încearcă să ne demonstreze că nu sînt doar tineri şi frumoşi, ci şi serioşi, neliniştiţi, complicaţi etc., că lucrurile pe care le fac ei sînt mai grele decît credem noi - azi, mai mult ca niciodată, avem nevoie de actori care nu simt nevoia de a ne demonstra ceva, care pretind că lucrurile pe care le fac ei sînt mai uşoare decît sînt de fapt, actori eleganţi, relaxaţi, siguri pe ei - oameni de lume. Pe scurt, avem nevoie de oameni ca George Clooney. Nu-l văd pe Clooney jucînd vreodată rolul unui savant ciung, cu accent irlandez, care se luptă cu o boală rară, deci s-ar putea să nu primească niciodată Oscarul. Dar este una dintre puţinele vedete masculine de azi care ar merita să stea la masă cu Cary Grant, şi acesta e un premiu mult mai mare.

În noul film al fraţilor Coen, **Dragostea costă**, Clooney joacă rolul unui avocat de divorţuri neîntrecut în arta păcătoasă de a întoarce orice situaţie în favoarea clienţilor săi: dacă are de apărat o soţie care a fost descoperită (şi fotografiată) împreună cu amantul ei, avocatul produce numaidecît explicaţia evidentă - biata femeie era nevinovată, iar bărbatul străin era, bineînţeles, amantul soţului. Avocatul este şi inventatorul unui contract prenupţial inexpugnabil, care l-ar împiedica şi pe cel mai abil vînător de avere să-şi jupoaie partenerul sau partenera.

Dar toate aceste succese au început să-l plictisească; el caută provocări. Găseşte tot ce căuta, şi mai mult decît atît, atunci cînd cunoaşte o adevărată zeiţă a vînătorii de avere (Catherine Zeta-Jones), coborîtă pe pămînt sub forma a ceea ce Saul Bellow ar recunoaşte drept "o soţie în serie" (de la "ucigaş în serie"). Iniţial, el este apărătorul soţului bogat pe care ea încearcă să-l înfunde la tribunal, deci e adversarul ei. Asta nu-l împiedică să fie curtenitor şi să o invite la restaurant, unde ea îl avertizează în termenii cei mai romantici: "Poate te consideri dur, dar pe bărbaţii ca tine eu îi mănînc la micul dejun."

Nu exagerează: pe lîngă ea, cel mai nesentimental dintre avocaţi e ultimul dintre naivi. Totuşi, el cîştigă prima bătălie datorită unei metode infailibile de a căuta martori-surpriză: "Începi cu tipii care au nume ciudate". Are de unde alege: printre personajele filmului se numără un Oliver Olerud, un baron Krauss von Espy şi un Thorensen Nu-mai-ştiu-cum (dar merită să revăd filmul doar ca să-i reţin şi celălalt nume).

Cred că numele astea sînt menite să-i trezească cinefilului amintiri dulci cu personaje precum Diddlebock, Waggleberry sau Trudy Kockenlocker - toate născocite de mintea lui Preston Sturges (1898-1959), unul dintre marii regizori-scenarişti din istoria Hollywoodului; dar Sturges este aproape necunoscut de către cinefilii români (ar fi cazul ca TVR Cultural să facă ceva în privinţa asta). Comediile lui Sturges, cu refuzul lor de a linguşi natura umană, cu arta lor sclipitoare, destabilizatoare, de a demonstra că dragostea e o bomboană în care-ţi poţi rupe dinţii, le-au servit probabil drept model fraţilor Coen.

Dragostea costă e un film în care preotul îl bodogăne pe mirele emoţionat: "Ce Dumnezeu, omule, tu n-ai mai fost căsătorit pînă acum?"; e un film în care, chiar şi după o despărţire dureroasă, fiecare îndrăgostit încearcă să atingă inima celuilalt - încearcă la propriu, prin intermediul unui ucigaş plătit. Cu toate astea, nu mă simt vinovat de perversitate dacă vă spun că, spre deosebire de majoritatea comediilor care îşi zic "romantice", **Dragostea costă** merită văzut cu persoana iubită.

Cînd vine vorba de "puterea iubirii", ce ilustrare mai bună v-aţi putea dori, decît secvenţa în care mereu-impecabilul Clooney apare nebărbierit şi cu cămaşa scoasă din pantaloni în faţa unui public de avocaţi trecuţi prin ciur şi prin dîrmon, şi ţine un discurs incoerent şi liricoid? După multe bîlbîieli, omul ale cărui turnúri de frază erau, pînă adineaori, ca virajele periculoase ale unui campion de Formula 1, reuşeşte să formuleze o ştire de senzaţie: "Dragostea e... *bună*."

Sub privirea mai degrabă amuzată decît crudă a fraţilor Coen, care ştiu ce au în comun banii, minţile şi inimile - toate se fură -, avocatul radiază bucuria idiotului care, într-un tîrziu, a descoperit şi el roata. S-a înmuiat, dar nu vă temeţi, fraţii Coen n-au de gînd să-i urmeze exemplul: ei mai ştiu că banii pot fi furaţi înapoi, minţile rătăcite îşi pot găsi drumul spre casă, iar inima - ei bine, se poate trăi şi fără ea. Cel puţin pînă la următoarea întîlnire cu hoţul.

Bărbaţi întregi - *Master and Commander: The Far Side of the World*

Andrei Gorzo
Dilema, decembrie 2003

Să nu vă duceţi la **Master and Commander** - primul film al lui Peter Weir, de la **The Truman Show** (1998) - ca la o continuare a **Piraţilor din Caraibe**: genul acela de bravură bufonă nu se numără printre semnele particulare ale unui film de Weir. Filmele lui cele mai personale - precum **Stare de şoc** (care a trecut neobservat prin cinematografele noastre) sau **The year of living dangerously / Un an de cumpănă** (care trece din cînd în cînd prin programul TCM, de fiecare dată sub observaţia mea drăgăstoasă) - arată de parcă s-ar fi întîlnit cu o fantomă.

În noul lui film, plasat în 1805, cînd numai flota britanică îi mai rezistă lui Napoleon, iar "oceanele sînt noile cîmpuri de bătălie", corabia H.M.S. Surprise chiar se întîlneşte cu o fantomă - o corabie franceză care se cheamă Acheron, dar care e atît de imprevizibilă în apariţiile sale, atît de sinistră în ubicuitatea ei, atît de aproape de invulnerabilitate încît marinarii englezi deduc că însuşi "diavolul e la cîrmă" şi o poreclesc Fantoma. Atunci cînd Surprise cade pradă unui calm plat, unei toropeli vecine cu moartea, aceiaşi marinari dau vina pe un ofiţer de punte; se conving că nefericitul e blestemat şi încep să vorbească despre Iona. Răul se răspîndeşte pe toată corabia. Asistăm la o confruntare între căpitan (Russell Crowe) şi doctor (Paul Bettany): primul consideră că ofiţerul de punte şi-a făcut-

o cu mîna lui, căutînd să fraternizeze cu echipajul, deci dînd dovadă de slăbiciune în faţa unor oameni care nu cer egalitate, ci autoritate - cer să fie mînaţi cu biciul şi butoiul de rom; celălalt crede că atît biciul cît şi butoiul ar trebui aruncate peste bord.

Nu e doar un conflict de idei, e o rară ciocnire între convingerile care stau chiar la temelia a două vieţi, şi e cu atît mai dramatică, mai năucitoare, cu cît credem în prietenia - frumoasă, fermă şi pînă acum ocolită de cutremure - dintre cei doi bărbaţi. Criza nu se rezolvă decît printr-un sacrificiu omenesc. În timpul ceremoniei funebre, cînd fiertura de lîncezeală, superstiţie şi revoltă din minţile marinarilor e pe punctul de-a da în clocot, echipajul îl împinge pe căpitan să citească despre Iona, dar el le ţine piept printr-un discurs în care îi cere iertare dispărutului, în numele celor rămaşi. Şi-atunci, "briza veni cu zgomotul unui suspin puternic coborît din înălţimi. Pânzele se umplură [...] şi marea trezită începu să murmure, cu o voce somnoroasă, cîntece de întoarcere în urechile marinarilor." Acesta e Joseph Conrad în **Negrul de pe "Narcissus"**. Într-un splendid eseu despre Conrad, Alexandru Vlad a scris: "Imposibil [...] să nu simţi o revoltă a mării ca împotriva lui Iona, dezagregarea echipajului ca pe marea primejdie provocată de bunele sentimente"; şi: "Se face simţită, la un moment dat, necesitatea simplităţii, a unei obedienţe habotnice, a unui spirit lipsit de imaginaţie şi dintr-o bucată"; dar şi: "palimpsestul textului e mai complex, echilibrările totdeauna în ambiguitate - orice interpretare îl sărăceşte". Filmul lui Weir e inspirat dintr-o serie de romane de aventuri scrise de Patrick O'Brian, dar în astfel de momente auzim timbrul grav al lui Conrad, după cum, atunci cînd căpitanul îi spune doctorului că nu totul e în cărţi, îl auzim pe Hamlet amintindu-i lui Horatio că între pămînt şi cer încap mai multe taine decît în filozofia lui.

Poate că filmului nu i-ar fi stricat cîţiva stropi din mările mai spumoase în care se lăfăie **Piraţii din Caraibe**; poate că Weir se sfieşte prea tare de plăcerile tembele ale filmului de aventuri. Dar ăsta nu-i un motiv de a vă refuza plăcerea - mult mai mare - de a vedea **Master and Commander** în compania unui prieten bun. Prezenţa prietenului e importantă - despre asta e vorba şi-n film. Căpitanul o fi avînd o mînă de fier, dar n-are nimic dintr-o brută: are o vioară, doctorul are un violoncel, şi îşi petrec orele libere cîntînd împreună. Doctorul o fi avînd gărgăuni la cap (în cuvintele marinarilor, "dacă-i arăţi un gîndac, el îţi spune şi ce gîndeşte"), dar (în interpretarea delicată a lui Paul Bettany) nu e caraghios, nu-i un Paganel; în curiozitatea pe care i-o inspiră toate tainele dintre pămînt şi cer, în fericirea pe care o găseşte, oricît de extenuat ar fi, umblînd după cormoranii din Galapagos, e la fel de tare de ţîţînă, la fel de eroic ca prietenul său. Nici unul, nici altul n-au habar de antinomiile de azi - bărbat sensibil contra bărbat dur, intelectual contra om de acţiune, creier contra muşchi - şi de-asta sînt atît de frumoşi: sînt, pur şi simplu, bărbaţi întregi.

Oraşul şi cîinii - *Dogville*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, ianuarie 2004

"Sfinţii ar trebui socotiţi întotdeauna vinovaţi pînă cînd li se dovedeşte nevinovăţia", scria George Orwell, şi m-am gîndit la asta în timp ce urmăream povestea lui Grace (interpretată de marea actriţă în care s-a transformat Nicole Kidman), spusă de Lars von Trier. Urmărită de gangsteri, Grace se refugiază în Dogville ("un orăşel superb în mijlocul acestor munţi magnifici"), ai cărui cetăţeni la început o acceptă şi apoi se întorc împotriva ei cu infinită cruzime. Grace are guler şi manşete de blană, dar spune lucruri precum: "Nu merit pîinea asta." Despre trecutul ei nu spune decît atît: "Am fost crescută ca să fiu arogantă." Prezentul îl acceptă. Putea fi un personaj groaznic de masochist, dar nu pare aşa: vorbeşte încet, de parcă gîndul ei curat ar trebui să facă un efort ca să iasă în aerul otrăvit al acestei lumi, şi îşi priveşte persecutorii cu o răbdare în acelaşi timp iertătoare şi strivitoare, de parcă ar şti de cînd lumea că atîta pot ei, asta le e natura, iar limpezimea şi nobleţea acestei cunoaşteri ar împiedica-o să facă mare caz de metehnele lor. Toate astea, plus frumuseţea lui Kidman, îţi pot inspira veneraţie, dar există ceva alarmant în sfinţenia lui Grace, ceva dur şi trufaş şi - după cum ar spune Orwell - inuman. Orwell mai scria că a fi uman înseamnă "să nu cauţi perfecţiunea, să *fii* dispus să păcătuieşti de dragul loialităţii, să nu împingi ascetismul pînă în punctul în care face imposibile relaţiile prieteneşti, şi să fii pregătit ca viaţa să te învingă şi să te distrugă pînă la urmă, acesta fiind preţul inevitabil al legăturilor de iubire cu alţi indivizi umani". Aici se desparte Orwell de **Dogville**. În orăşelul lui Von Trier, a fi uman înseamnă să nu cauţi perfecţiunea decît în perversitate, să nu fii dispus să păcătuieşti, dar s-o faci tot timpul, şi nu de dragul loialităţii, ci de dragul complicităţii în ipocrizie, să împingi ascetismul pînă în punctul în care rupi relaţiile cu lumea (Dogville n-are primărie, nu primeşte ştiri, nu participă la vot), să fii pregătit să învingi şi să distrugi viaţa, acesta fiind preţul inevitabil al lipsei de iubire pentru alţi indivizi umani.

Dogville este în America, dar de fapt nu este. Von Trier n-a fost niciodată acolo şi a filmat totul în studio: personajele ciocănesc la uşi inexistente, casele şi străzile sînt desenate cu creta; cînd latră un cîine, te aştepţi ca şi el să fie un desen, şi surpriză!, chiar asta e - pînă-n final, cînd sare la tine. Şi ajungem la întrebarea: cît de antiamerican e **Dogville**? *Foarte* antiamerican, au considerat unii americani - în special cei cărora le place să creadă că toată lumea îi urăşte, şi cei cărora le place să creadă că merită ura întregii lumi. Eu prefer să-l cred pe Von Trier, care a declarat că şi el se simte ca un american. Filmul lui precedent, **Dansînd cu noaptea / Dancer in the dark**, era plasat într-o Americă ale cărei cinematografe de provincie prezentau *musical*-uri vechi şi ai cărei vagabonzi călătoreau pe acoperişurile trenurilor, ca pe vremea Marii Crize; Dogville ar putea fi un orăşel de pe vremea aceea, după cum ar putea fi un tărîm uitat de timp. Cu cît mă gîndesc mai mult la aceste filme, cu atît mi se pare că "America" lor - mitologia Crizei, recuzita gangsterismului de epocă, iconografia Hollywood-ului (în **Dogville** apare Lauren Bacall) - e ceva ce aparţine întregii lumi; cu alte cuvinte, dacă începem să vorbim despre noi, ajungem la America - ea a pătruns în toate visurile noastre. În orice caz, păcatele dogvilleze - conştiinţa obişnuită să trişeze la examene, cruzimea atît de uşor stîrnită de vulnerabilitatea celuilalt, ruşinea care nu naşte căinţă, ci o ură înzecită - nu sînt strict americane. Atunci cum e **Dogville**? Anticreştin? Antiumanist? Ca întotdeauna la Von Trier, rămîne suspiciunea că totul e un banc sadic, că regizorul nu vrea decît să-şi bată joc de emoţiile noastre - să le găsească, să le înhaţe şi să dea cu ele de pămînt aşa cum dogvillezii dau de pămînt cu bietele statuete pentru care Grace a muncit atîta. Dar

nu-şi bate joc de arta lui. Ca mulţi alţi spectatori, m-am simţit agresat de **Dogville** şi mi-am dorit să-l prind cu bunuri contrafăcute, cu zaruri măsluite; dar stilizarea, departe de-a te distanţa, te apropie de dogvillezi, iar jalnicele lor procese mintale sînt extraordinar de transparente şi intens verosimile. Tot nu sînt sigur că-mi place ce face Von Trier cu emoţiile spectatorilor săi; dar mă bucur că face *ceva* cu ele. El e adesea numit geniu, onoare pe care o împarte cu (printre alţii) Quentin Tarantino. Nefiind prea sigur că Tarantino ştie deosebirea dintre un om şi un *hot-dog*, eu aleg **Dogville** - oricînd.

Pămîntul vibrează - *The Lord of the Rings: The Return of the King*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, februarie 2004

E uşor să uiţi că există şi o opoziţie. În orice caz, în ultimele minute ale ultimei părţi din trilogia **Stăpînul inelelor**, cînd Frodo (Elijah Wood) şi-a îndeplinit misiunea - distrugerea maleficului inel - şi s-a trezit în pătuţul lui de hobbit, şi regizorul Peter Jackson a găsit o modalitate de a-i scoate la rampă, unul cîte unul, pe eroii noştri (ei se înfăţişează pe rînd la căpătîiul lui Frodo), şi publicul de la Patria a aplaudat la apariţia elfului Legolas (Orlando Bloom) şi, încă o dată, la apariţia regelui Aragorn (Viggo Mortensen) - în momentele acelea, eu uitasem că există o opoziţie. Dar acum, înainte de a asmuţi asupra filmului laudele mele cele mai deşucheate, permiteţi-mi să spun că da, ţin cont de existenţa opoziţiei, ba chiar aş vrea s-o mîngîi puţin pe aripi.

Există aripa fanatică; ea freamătă protectoare deasupra cuvintelor lui J. R. R. Tolkien şi se zbîrleşte de durere pentru fiecare episod, personaj sau crîmpei de dialog care n-a ajuns întreg la capătul călătoriei din carte în film. Aş putea să le spun că zece ore de film - chiar dacă filmul e o epopee - sînt, totuşi, mai puţin încăpătoare decît o mie de pagini de Sfîntă Scriptură, că n-ar trebui să se teamă atît de cuţit, că însuşi Shakespeare s-a lăsat tăiat - de Orson Welles şi Laurence Olivier, printre alţii - şi uite-l ce sănătos e! La care ei, jelind pierderea scenei preferate (alta în cazul fiecăruia), mi-ar răspunde că nu-l vor ierta niciodată pe măcelarul Jackson şi că, după cum a spus profesorul Tolkien, Shakespeare era un decadent care a dus la pierzanie literatura engleză serioasă.

Drept care îi las, cu o ultimă mîngiere, şi trec la aripa următoare - "conspiraţioniştii". Lor nu le scapă faptul că, înaintea bătăliei finale din **Întoarcerea regelui**, Aragorn îi îmbărbătează pe aşa-numiţii "oameni din Vest"; nici faptul că printre problemele acestora se numără nişte mûmakil - un fel de elefanţi -, pe spinările cărora călăresc "corsarii din Sud" - un fel de arabi. "Toate astea ţi se par întîmplătoare?", te întreabă conspiraţionistul. Răspunsul este, desigur, da. Cei care au văzut stereotipuri rasiale călare pe mûmakil trebuie să-şi fi dorit *neapărat* să le vadă; noi ceilalţi am văzut nişte imagini fabuloase (inspirate, probabil, din istoria traversării Alpilor de către Hannibal) şi nişte domni care şi-ar fi găsit locul pe puntea oricărei corăbii din orice film cu piraţi făcut vreodată. Ca să aflaţi ce-i cu "oamenii din Vest", deschideţi cartea **Stăpînul inelelor** (scrisă între 1937 şi 1949): harta de la început arată că *toată* acţiunea este plasată în "partea apuseană a

Pămîntului de Mijloc, la sfîrşitul celui de-al Treilea Ev". (Deci Mordor, sălaşul Răului, este plasat tot în partea apuseană - e drept, în partea de est a părţii apusene, dar, dacă vreţi corectitudine politică perfectă, întoarceţi-vă la **Vrăjitorul din Oz**: acolo, vrăjitoarele din est şi din vest sînt la fel de rele.)

Şi astfel ajungem la opozanţii pe criterii estetice, care văd în **Stăpînul inelelor** un gigantic joc pe computer, fără gust şi fără suflet. Din aceste motive, unii dintre ei preferă **Harry Potter**, ceea ce e interesant, pentru că e taman invers: **Harry Potter** este jocul interactiv, ale cărui scene de acţiune sînt organizate pe niveluri şi al cărui erou poate fi pilotat de orice copil, fără a pierde sau a cîştiga ceva în personalitate; **Stăpînul inelelor** nu vrea să fie interactiv, vrea să te uluiască. Da, îl ajută banii (împreună, filmele au costat trei sute de milioane de dolari), dar asta să însemne că e mecanic? Priviţi-i pe Frodo şi pe prietenul lui, Sam (Sean Astin), blocaţi pe drumul de întoarcere, după ce şi-au îndeplinit misiunea, şi aşteptîndu-şi moartea cu acea graţie care e chintesenţa tuturor ideilor şcolăreşti despre eroism. Gîndiţi-vă la povestea regelui care a rămas fără un fiu şi nu-i ascunde celuilalt gîndul cumplit că mai bine ar fi rămas fără el; băiatul încearcă să-i cîştige dragostea printr-un act de curaj sinucigaş şi tatăl nemilos îl lasă să meargă la moarte. Încercaţi să jucaţi asta pe computer. Prost gust? Da, există. Filmul n-are simţul măsurii şi nici simţul ridicolului, dar astea sînt simţurile la care trebuie să renunţi atunci cînd te apuci de-o epopee; nu le avea nici D. W. Griffith (ba chiar, după Susan Sontag, avea "un intelect de o supremă vulgaritate şi chiar vacuitate").

Nu spun că Jackson e un Griffith; nu e un inovator. Dar şi publicul de azi e mai greu de înfiorat, iar Jackson a făcut-o; a făcut să vibreze cinematografele lumii, ca Pămîntul de Mijloc la trecerea mûmakililor.

Arta seducţiei - *Cold Mountain*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, martie 2004

La prima vizionare, **The English Patient** al lui Anthony Minghella m-a plictisit, dar apoi am constatat că nu-mi pot scoate din cap cîteva secvenţe - Kristin Scott Thomas stingîndu-se într-o peşteră din deşert şi scriindu-şi ultimele gînduri ("Murim ascunzînd în noi o comoară de amanţi şi triburi"); Scott Thomas blocată într-o maşină, sub o furtună de nisip, zîmbind în timp ce Ralph Fiennes îi vorbeşte despre un vînt din Maroc, "împotriva căruia felahii se apără cu cuţitele"; aşa că m-am hotărît să revăd filmul. La a doua vizionare m-am plictisit mai puţin şi după un timp am constatat că făcusem o fixaţie pe o anumită imagine cu Juliette Binoche, în combinaţie cu melodia lui Irving Berlin *Cheek to Cheek*, deci trebuia să-l mai văd o dată. Şi tot aşa. Acum presimt că o singură vizionare mă mai desparte de momentul în care, definitiv luminat sau complet amăgit, voi conchide că **The English Patient** e o capodoperă.

Cît despre **Talented Mr. Ripley** - povestea unui băiat care îl invidiază atît de tare pe un

alt băiat pentru a sa *dolce vita*, încît i-o ia -, l-am văzut de trei ori şi tot nu ştiu dacă viziunea lui Minghella asupra personajului Patriciei Highsmith este cea mai bună, dar ştiu un lucru: *la vita* pe care a reconstituit-o Minghella (Italia anilor '50 - teren de joacă pentru americanii de bani gata) pare cea mai *dolce* dintre toate, iar **Talented Mr. Ripley** este unul dintre cele mai ademenitoare filme de suspans servite vreodată de Hollywood; îţi lasă gura apă ca unul dintre meniurile acelea speciale pe care le pregătea Hitchcock (felul întîi: Grace Kelly; felul doi: Cary Grant; felul trei: Coasta de Azur).

Pe scurt, Minghella practică arta seducţiei prin cinema. Lucrează cu cele mai bune materiale: în **The English Patient** folosea deşerturi africane, coline toscane şi cîteva dintre cele mai frumoase feţe din cinematograful contemporan - Scott Thomas, Binoche, Fiennes; în **Talented Mr. Ripley** punea la lucru Italia şi farmecele combinate ale unor Jude Law, Gwyneth Paltrow, Cate Blanchett şi Matt Damon; iar în noul său film, **Cold Mountain**, el vine cu Jude Law, Nicole Kidman şi munţii noştri (a filmat în România), care îi interpretează superb pe munţii lor (din Carolina de Nord). Pentru unii ingraţi, frumuseţea fizică a filmelor lui Minghella e un indiciu al superficialităţii lor, dar ea trebuie pusă în legătură cu vechea reputaţie a Hollywoodului - pentru lustru, pentru *glamour*, pentru o piele mai fină, mai îngrijită, mai sexy decît a altor cinematografii -, o reputaţie pe care Hollywoodul modern şi-a cam neglijat-o (în ultimii ani, ea a fost cultivată mai bine de cineaşti asiatici precum Wong Kar-wai şi Zhang Yimou) şi care trebuie apărată, pentru că fără ea am pierde însăşi *idila* mersului la cinema.

Pe ultima sută de metri a Războiului de Secesiune, un soldat confederat (Law) dezertează şi se întoarce acasă, în orăşelul Cold Mountain; dar adevăratul cămin pe care speră să-l găsească, la capătul unui drum cumplit, e o persoană, o fiică de preot (Nicole Kidman) pe care n-a mai văzut-o de trei ani şi, înainte de asta, n-a apucat să o sărute decît o dată. Vedem în *flashback* cele cîteva întîlniri din care a constat idila lor, şi ce ne arată Minghella poate părea prea puţin şi prea banal, dar cred că asta e ideea: cei doi au la dispoziţie numai cîteva imagini pe care, în cei trei ani, memoria lor le-a supus la nenumărate proiecţii şi cărora imaginaţia le-a pus, probabil, floricelele ei.

Minghella nu discută războiul şi nici problema sclaviei; războiul nu contează decît prin obstacolele pe care le pune în calea reîntregirii, prin forţele practic impersonale pe care le dezlănţuie - pămîntul care parcă vrea să acopere trupul bărbatului, iernile de privaţiuni şi muncă grea, care parcă vor să îngheţe inima femeii. Contează credinţa lui Minghella în îndrăgostiţii săi, în legătura aceea cît se poate de fragilă, care totuşi nu vrea să cedeze. **Cold Mountain** (ecranizarea romanului lui Charles Frazier, tradus la Editura Polirom) este un film romantic în cel mai bun sens al cuvîntului. Nu e nimic vag sau înceţoşat în poezia sa, nu e pic de moliciune în spiritul său. E atît de clar încît e mitic. E loial iluziei trăite de orice îndrăgostiţi (măcar timp de trei secunde, dacă nu timp de trei ani) că numai ei contează pe pămînt, că singura poveste importantă e a lor - restul sînt incidente, scurte digresiuni, roluri episodice, martori, complici, umplutură. Şi loialitatea asta cere tărie.

Carne şi singe - *The Passion of the Christ*

Andrei Gorzo

Caietul de presă ne spune că Benedict Fitzgerald "a lucrat timp de doi ani cu Mel Gibson la scenariul pentru filmul *Patimile lui Hristos*". Încerc să-mi imaginez cum arăta o zi de lucru: "Salut, Mel!" "Salut, Benedict. Unde am rămas?" "Păi ieri am avansat cu şapte lovituri de bici, patru pumni în cap şi doi scuipaţi. Ce-I mai facem azi, Mel?" "Eu zic că, dacă pînă deseară mai punem pe hîrtie o duzină de bice şi un scuipat, nu stăm rău. Ah, şi hai să-I rupem o mînă. La muncă, Benedict!"

Ar fi bine ca filmul lui Gibson despre ultimele douăsprezece ore din viaţa lui Iisus să poată fi exorcizat prin băşcălie. Din păcate nu e atît de simplu. Filmul vine cu reputaţia că e aproape insuportabil, deci lumea va sta la coadă să-l suporte, să-şi facă o părere. Mă tem că nu e vorba doar de o curiozitate intelectuală. Unii dintre cei ce stau la coadă trebuie să fi aflat deja despre piesele de rezistenţă ale producţiei; cei mai bine informaţi trebuie să fi auzit că una dintre vedetele filmului se numeşte *flagrum* şi e "un bici prevăzut cu mai multe curele, cu bucăţi de metal cu ghimpi la capete, pentru a prinde şi smulge pielea". Nu mă pot descotorosi de bănuiala că, fără să ştim prea bine ce vrem, unii dintre noi mergem şi din curiozitatea de a-l vedea pe Iisus luînd parte la cea mai meticuloasă demonstraţie a întrebuinţării unui *flagrum* din toată istoria cinematografului. Curiozitatea asta nu e un simptom de boală, dar e un motiv oribil de a vedea un film despre Iisus.

Sper ca legenda aşa-numitelor *snuff movies* (spectacole pornografice care urmăresc agonia şi culminează cu moartea "actorului") să fie doar atît - o legendă. Dar, concentrîndu-se pe distrugerea unui trup şi lucrînd în numele exactităţii, Gibson ne-a dăruit ceva ce se apropie, ca tip de experienţă, de un *snuff movie*. Ce a fost în capul lui? Dar, mai întîi, în numele *cărei* exactităţi a lucrat? Cantitatea de dinţi stricaţi şi calitatea suportului vizual la cursul de mînuire a *flagrum*-ului sugerează că l-a interesat adevărul istoric. Dar atunci nu trebuia să se asigure că Pilat chiar a fost intelectualul sensibil pe care-l prezintă el? Pentru că *n-a fost*. Nu trebuia să se întrebe dacă Maria Magdalena, oricît de disperată ar fi fost, chiar ar fi cerut ajutorul romanilor? Nu trebuia să se gîndească la motivele preoţilor iudei şi să lase măcar o ţîră de spaţiu pentru altceva, pe lîngă invidia patologică? E adevărat că atît Matei, cît şi Marcu pomenesc invidia şi că, judecînd după declaraţiile din interviuri ("Ioan a fost martor ocular"), Gibson pare să fi luat Evangheliile ca pe nişte rapoarte. Dar unde, în Evanghelii, ar trebui să căutăm braţul rupt şi zecile de pagini de tortură care să corespundă imaginilor din film? Poate că Gibson a vrut să se spună despre filmul lui ce a spus Jean Cocteau despre **Patimile Ioanei d'Arc** al lui Dreyer - că "pare un document istoric dintr-o eră în care nu exista cinematograful". Dar, arătînd în gros-plan negii şi transpiraţia de pe feţele nemachiate ale personajelor sale, Dreyer căuta umbrele şi reflexiile cîmpului de bătălie pe care sufletele lor se pierdeau sau se salvau. Cînd vine vorba de spirit, Gibson nu are la dispoziţie decît vocabularul filmului de acţiune: Iisus căzînd sub bice şi ridicîndu-se pentru a fi biciuit în continuare, Patimile ca probă de rezistenţă fizică, măreţia spirituală ca apoteoză a masochismului macho (Gibson şi-a acuzat criticii că se tem să împărtăşească durerea

Mîntuitorului, acuzaţie care nu este decît varianta pioasă a provocării: "Ce, băi, ţi-e frică de durere?"), Iisus ca Van Damme fără şpagat, ca Stallone fără bazooka. Diferenţa este că Van Damme şi Stallone, oricît ar încasa, mai mult dau, permiţîndu-ţi să te descarci, în timp ce de la **Patimile** rişti să ieşi încărcat negativ, departe de Iisus şi dezgustat de lumea pe care El a iubit-o atîta. De aici temerea că dezgustul publicului s-ar putea orienta către evrei. Dar filmul nu e antisemit, după cum nu este o întreprindere cinică, negustorească (mă refer la film în sine, nu la felul în care a fost vîndut). Convingerea că e o viziune sinceră, că aşa arată acum mintea talentatului actor şi regizor Mel Gibson - o fiertură demonică de catolicism morbid şi ignorant, masochism macho şi tropi ai filmului de acţiune -, mă face să tremur pentru sufletul lui.

***Pătimaşul* Mel Gibson**

Andrei Gorzo
Litere, Arte & Idei, mai 2004

Un om este dus spre locul de execuţie. Mulţimea îl huiduie şi îl scuipă. Omul e torturat. După ce e torturat un pic, e torturat un pic mai mult. E ţintuit cu braţele deschise. Zăcând pe spate, i se pare că vede pe cineva trecând cu încetinitorul prin mulţime. Filmul a fost realizat de Mel Gibson şi tot el se află în poziţia răstignitului. Filmul se numeşte *Braveheart / Inimă neînfricată* (1995). Văzute acum, ultimele cincisprezece minute par exerciţii de încălzire pentru următorul film semnat de Gibson. Poate că aţi auzit de el. Poate că, auzind atât de multe, v-aţi simţit obligaţi să-l vedeţi. Nu mă refer la *Braveheart*, ci la următorul film. În privinţa lui *Braveheart*, cunosc cel puţin un mare cinefil care, din 1995 până acum, a reuşit să trăiască destul de împăcat cu sine fără să-l fi văzut - şi asta în pofida celor cinci Oscaruri, printre care cel mai bun film şi cel mai bun regizor. *Braveheart* este o superproducţie istorică plasată în Scoţia secolului al XIV-lea, povestea lui William Wallace şi a luptei sale împotriva englezilor. Filmul chiar pare să aibă boală pe englezi: nobilii sunt fandosiţi şi scârboşi, lacheii sunt scârboşi şi scârboşi. Filmul pare să aibă o problemă şi cu homosexualii. Sau poate că dă impresia asta din cauza vulgarităţii vânoase, a zelului cu care vântură vechile antiteze ale filmului de aventuri: dacă scoţienii tăi sunt nişte bărbaţi adevăraţi (drept dovadă, îşi ridică fustiţele în faţa duşmanului), oameni simpli şi puri, nicidecum cururi vopsite (drept dovadă, îşi ridică fustiţele în faţa duşmanului), atunci cum să fie englezii tăi, dacă nu efeminaţi, sclivisiţi şi perfizi? Adevărata problemă a lui *Braveheart* este că n-are minte.

Ăsta nu e un motiv să nu-ţi placă filmul. De regulă nu te duci la o epopee pentru a înţelege mai bine lucrătura delicată a minţii omeneşti. Te duci pentru a înţelege mai bine cum o oştire scoate untul din altă oştire. Şi iată-l pe Gibson, în rolul lui Wallace, îmbărbătându-i pe răsculaţii scoţieni, învoindu-i pe cei mai timizi să plece acasă, dar avertizându-i că, într-o bună zi, îşi vor regreta prudenţa într-atât încât vor fi dispuşi să dea toată viaţa lor liniştită în schimbul unei a doua şanse de a muri pe câmpul de bătălie. Discursul este, desigur, furat din *Henric al V-lea* (în traducerea lui Ion Vinea: "Iar nobilii ce dorm acum în ţară / Blestem numi-vor lipsa lor de-aici / Şi-a lor nobleţe lucru de nimic

/ Când le vor spune unii c-au luptat / Alături de noi, de Sân-Crispian."), dar asta nu-l face mai puţin convingător. Jumătate din faţa lui Gibson e vopsită în albastru. Nările îi freamătă la concurenţă cu ale calului său. Când se duce să trateze cu englezii (dacă alea se pot numi tratative), îi înfruntă cu ceva ce noi, amărâţii de bărbaţi din ziua de azi, am putea confunda cu un surâs; în realitate le arată colţii. Arată ca un om care are nevoie urgentă de o baie de sânge, nu se mai poate abţine. Când, în sfârşit, se face ora de baie, filmul exultă. *Henric al V-lea*, în ecranizarea lui Laurence Olivier (realizată în timpul celui de-al doilea război mondial), avea ceva din exultarea asta. *Henric al V-lea*, în ecranizarea lui Kenneth Branagh (din 1989), n-o avea; era filmul unui bărbat modern, şcolit să privească războiul cu tristeţe, imun la entuziasmele astea sălbatice sau, în orice caz, conştient de faptul că ar fi de prost gust să li se abandoneze. Gibson e mai puţin reţinut. *Reţinut*? E hipnotizat de roiurile de săgeţi ce dispar în cer şi apoi se întorc. E stârnit de imaginea cailor îmboldiţi de englezi înfigându-se în ţepuşele pregătite de scoţieni. Când două oştiri aleargă una spre cealaltă, vrea un impact cum nu s-a mai văzut, vrea trupuri zburând prin aer, ţăndări omeneşti. Vrea ca monteurul său (excelentul Steven Rosenblum) să se sincronizeze cu războinicii: pentru fiecare tăietură de sabie, o tăietură de montaj. Vrea ca imaginile să cânte sau măcar să scandeze un poem barbar. Spun toate astea cu admiraţie; în prostul lor gust, în amocul lor, bătăliile din *Braheveart* sunt printre cele mai impresionante din istoria cinematografului.

Între două bătălii, filmul înlemneşte. Pe Gibson nu-l interesează intrigile, tratativele, cauzele mai adânci, intenţiile mai subtile; nu ia din istorie decât un singur lucru. Dar asta nu e o problemă, pentru că genul cinematografic în limitele căruia lucrează nu-i cere mult mai mult şi *Braveheart* devine un frate de cruce mai sărac cu duhul şi mai prost crescut, dar frecventabil, al unor *Spartacus* şi *Robin Hood*. Nici cele cincisprezece minute de martiriu nu-i fac prea mult rău, deşi sunt cam multe - trezesc bănuiala că starul pur şi simplu îşi satisface masochismul - şi sunt găunoase - nu au putere, dar încearcă să împrumute făcând trimitere la Hristos. Masochismul care aspiră la o dimensiune spirituală nu e un lucru nou în istoria *star-system*-ului: gândiţi-vă la bătaia purificatoare pe care a încasat-o Brando în *Pe chei* şi la voluptatea cu care s-a lăsat biciuit în *One-Eyed Jacks* - proiect în care s-a implicat atât de tare încât a ţinut să-l şi regizeze. Gîndiţi-vă la Luke Mână Rece, puşcăriaşul interpretat de Paul Newman, care, după ce se lasă snopit de cel mai dur dintre tovarăşii săi de detenţie, e recunoscut ca mesia şi în final moare cu braţele întinse pe o cruce invizibilă. Mai aproape de noi, gândiţi-vă la iluminarea obţinută tot cu preţul unei bătăi de personajul lui Edward Norton din *A 25-a oră* - adept al lui Luke Mână Rece, după cum o dovedeşte afişul pe care-l are acasă. Şi, coborând pe scara talentului (eventual şi pe scara evoluţiei), gândiţi-vă la regularitatea cu care un Sylvester Stallone şi un Jean-Claude Van Damme s-au lăsat răstigniţi pe ecran, încercând să-şi exprime pe această cale - între două demonstraţii de forţă fizică - forţa spirituală. *Luke Mână Rece* a fost unul dintre filmele adolescenţei mele şi am o anumită afecţiune pentru această tradiţie, pentru frumoşii masochişti - mântuitori într-o lume fără nici un Dumnezeu - şi pentru patimile lor - versiuni vulgarizate ale Patimilor. Dar treaba asta n-are nici o legătură cu religia. Or, Mel Gibson, exponent al acestei tradiţii şi practicant al religiei catolice, a început să le confunde.

**

Traian Ungureanu, care crede că *Patimile lui Hristos* este o capodoperă, a vorbit despre "imaginile şi detaliile pline de înălţime spirituală" din filmul lui Gibson, lucruri "plasate, cu o discreţie foarte artistică, în nuanţe, aluzii şi detalii". Mda. La începutul filmului, camera se mişcă în noapte prin grădina Ghetsimani cu toată discreţia artistică a personajului titular din *Halloween 5: Blestemul lui Michael Myers*. În secvenţa în care Iisus o salvează pe Maria Magdalena, vedem mai întâi piciorul Lui coborând pe pământ cu încetinitorul (de la o mare înălţime spirituală, probabil) şi ridicând un nor de praf; dacă, în loc de sanda, ar fi încălţat cu o cizmă, piciorul ar putea aparţine justiţiarului dintr-un *western*, apărut la timp ca să oprească un linşaj (în fundal vedem mulţimea). Şi acesta e unul dintre *flashback*-urile *liniştite* care întrerup spectacolul căsăpirii lui Iisus. Mai vreţi înălţime spirituală? Ce ziceţi de un scurt *unghi subiectiv* al lui Iisus? (Eu unul nu ştiu ce să zic.) În extrema cealaltă avem momentul în care romanii întorc crucea pe care L-au răstignit: mai întâi o ridică pe o parte, apoi se pregătesc să o împingă; ne pregătim pentru şoc - Iisus făcut una cu pământul - şi Mel Gibson trage de timp, stoarce câteva secunde de suspans oribil din această situaţie. Asta nu face din el un sadic; instinctul regizorului de filme de acţiune alege în locul lui, îi dictează mişcările, îi impune ritmul. Asta e problema cu violenţa acestui film - nu faptul că e prea multă, ci legea după care e aplicată: "Nu ştii cum să-ţi atingi spectatorul? Brutalizează-l!" În cinematograful comercial de proastă calitate, asta e prima poruncă; nu contează că loveşti fără stil, important e să loveşti susţinut. Evident că există ceva vindicativ în metoda asta; ca şi *Braveheart*, filmul pare să aibă boală pe cineva (pe evrei, de exemplu). Dar adevărul e că n-are minte. Uitaţi-vă la secvenţa finală, când Iisus învie şi pleacă, pe o muzică belicoasă, cu maxilarul încleştat, ca Terminatorul înaintea unei noi misiuni de anihilare. Şi slavă Domnului că Gibson n-a urmat cuvânt cu cuvânt scenariul scris în colaborare cu Benedict Fitzgerald: "Ochii lui Caiafa strălucesc de o excitaţie care-i taie răsuflarea." Strălucesc şi în film, dar cu discreţie artistică.

**

Ghiciţi la ce film se referea un preot iezuit atunci când spunea: "Ne arată cât de urâtă e obscenitatea... cât de rea e." E filmul al cărui scenarist a declarat că, înainte de a se dedica acestui proiect, "simţeam că nu contribui la binele omenirii". E filmul al cărui regizor, referindu-se la numeroasele orori descrise cu meticulozitate, a vorbit despre o anumită "calitate documentară". E vorba despre *Exorcistul*, un film care în 1973 spunea - într-un limbaj cinematografic extrem de primitiv, dar pe un ton solemn - o poveste *horror* cu o fetiţă posedată de diavol. *Exorcistul* a fost primit ca o lucrare importantă. Aşadar, dacă nişte metode regizorale rudimentare, aplicate unei poveşti ieftine, pot să impresioneze, era firesc ca nişte metode regizorale încă şi mai rudimentare, aplicate "celei mai mari poveşti din toate timpurile", să întoarcă lumea pe dos. Apropo, am citit undeva că *Patimile lui Hristos* ar fi un film inovator. E exact opusul, şi chiar de-aceea a avut un asemenea efect. Aşa cum a observat Horia-Roman Patapievici, unii oameni vizionează *Patimile lui Hristos* "ca pe înseşi patimile lui Hristos".

Într-un eseu recent, Alex. Leo Şerban arăta cum un film poate da la o parte tot ce e

sofisticat în spectator - toată memoria cinematografului, tot ce-i aminteşte că realitatea imaginii cinematografice e o iluzie, o convenţie -, lăsându-l la fel de inocent şi de impresionabil ca spectatorul parizian din 1895, fugind din calea trenului ce venea spre el într-unul dintre filmele proiectate de fraţii Lumière. Leo Şerban dădea ca exemplu *Stăpânul inelelor* şi aici nu sunt de acord cu el: reacţia la *Stăpânul inelelor* nu are nici o legătură cu modelul Lumière - vezi, deci *crezi* -, ci cu cealaltă mare direcţie care se contura la începuturile cinematografului: modelul Méliès - să vezi şi să *nu crezi*. Reacţia la *Stăpânul inelelor* nu este uimirea naivului care crede că totul e adevărat; este complimentul pe care până şi cel mai sofisticat spectator are dreptul să-l facă unor iluzionişti abili. Dimpotrivă, un film ca *Patimile lui Hristos*, cu subiectul său copleşitor, cu pretenţiile sale de documentar (iată carnea lui Iisus, iată sângele lui Iisus), are exact efectul descris de Şerban. Nu contează că limbajul cinematografic e atât de grosolan (cum glumea Nae Caranfil, "e un film în care până şi latina e vulgară"), atât de insultător încât secvenţa în care Petru se leapădă de Iisus e imediat urmată de *flashback*-ul cu "te vei lepăda de Mine". Vedem carne, vedem sânge - credem. Asta îmi aminteşte de un pasaj din romanul lui Graham Greene *Sfârşitul unei iubiri*, în care eroina e mai întâi îngrozită de nişte "hidoase statui" de sfinţi, de o imagine a lui Iisus cu vopsea roşie curgându-I din ochi şi din mâini. Dar apoi recunoaşte că o parte din ea are nevoie de toate astea: "Am putea să-L iubim sau să-L urâm dacă n-ar exista trup? N-aş putea să iubesc un abur..." Mel Gibson a făcut un film foarte prost - ca experienţă, este opusul unei iluminări artistice sau religioase -, dar nu poate fi contrazis cu totul atunci când spune că şi-a făcut datoria: le-a dat multor oameni ceva de care aveau nevoie. Greşeala este să crezi că un lucru de care ai nevoie este neapărat un lucru bun.

Părăsiţi de zei - *Troy*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, mai 2004

Or fi existînd oameni care consideră că 175 000 000 de dolari pot să finanţeze şi fapte mai bune decît apariţia lui Brad Pitt în fustă, cu gura întredeschisă şi o şuviţă blondă în ochi - Ahile ca top model. Dar, pînă una-alta, oamenii aceia nu lucrează la Hollywood, iar **Troy** e genul de film la care Hollywoodul de azi se pricepe cel mai bine. (Asta nu spune ceva foarte măgulitor despre Hollywoodul de azi: cel de altădată se pricepea la fel de bine la *mai toate* genurile de film.) Nu e un poem vizionar, ci un film istoric solid şi prudent - mai pe gustul lui Hector, dacă vreţi, decît pe-al lui Ahile. Scenaristul David Benioff şi regizorul Wolgang Petersen s-au temut, probabil, că zeii ăia băgăreţi le-ar face filmul de rîs şi, cu toate că ar fi fost haios să-l vedem pe Zeus-Sean Connery zborşindu-se la Hera-Jessica Lange, "Nenorocito, mereu cu prepusuri, mereu pînditoare....", la care ea să riposteze, "Ce fel de vorbă mi-ai spus, amarnice fiu al lui Cronos?" - totuşi nu-i putem condamna pe realizatori fiindcă au preferat să se debaraseze de zei şi de toanele lor.

În schimb, îmi pare rău că nu i-a preocupat trecerea timpului. Ar fi fost frumos să-i vedem pe războinici îmbătrînind în faţa şi înăuntrul cetăţii, cei zece ani de război

depunîndu-se ca praful peste motivele lor iniţiale. Dar filmul concentrează toate evenimentele, de la răpirea Elenei la arderea Troiei, într-o perioadă care pare mult mai scurtă. Şi, tot la capitolul ocazii ratate, acum era momentul ca Ahile să ridice fruntea (dîndu-şi la o parte şuviţele fiţoase), să privească semeţ în ochii spectatorilor din o mie de cinematografe şi să dea glas adevărului, tăinuit 3000 de ani, că el şi Patrocle au fost dintotdeauna profund *gay*. Bineînţeles că nu s-a putut: din felul cum îşi face intrarea (se trezeşte în cort, gol lîngă două sclave goale, şi pleacă să salveze oastea lui Agamemnon) e clar că Ahile e la fel de heterosexual ca James Bond; camaraderia lui cu Patrocle se exprimă prin ghionturi virile. Pe de altă parte, Petersen oricum avea destule pe cap: era obligat să le facă pe plac tuturor fan cluburilor Brad Pitt şi Orlando Bloom de pe lumea asta, filmînd din toate unghiurile piepturile goale ale idolilor; şi, în acelaşi timp, se simţea obligat să facă un film serios.

La început am crezut că nu va reuşi. Paris (Bloom) şi Elena (Diane Kruger) sînt un cuplu atît de neinteresant, încît părea să fie doar o chestiune de timp pînă cînd cele două tabere vor realiza că e penibil să porneşti un război din cauza lor şi toată lumea va pleca acasă. În loc de asta, filmul începe să se adune şi momentul în care am început să-l iau în serios îi aparţine chiar lui Paris. E încercarea lui de a evita masacrul, luptîndu-se cu soţul Elenei, Menelau, pentru a hotărî soarta războiului. În *Iliada*, planul cade atunci cînd "iute pe Paris îl smulge Afrodita / Ca o zeiţă uşor şi-l duce prin negură acasă". În film, Menelau îl bate pînă scoate toată bravada din el, iar tînărul se tîrăşte în umbra ocrotitoare a fratelui său, Hector (Eric Bana), care îl ucide pe Menelau şi astfel încalcă înţelegerea. E o secvenţă bună, brutal antieroică şi cu atît mai surprinzătoare cu cît ultima oară cînd îl văzuserăm pe Orlando Bloom, în **Stăpînul inelelor**, i se părea floare la ureche să urce într-un vehicul inamic - adică pe spinarea unui elefant -, să lichideze tot echipajul, să tragă o săgeată în creierul animalului şi să alunece pe trompa lui ca pe o pantă de schi.

Troy nu e nici pe departe atît de exuberant; lupta nu e o celebrare a mişcării, ci o înaintare plină de jale, cu paşi grei - uciderea preoţilor troieni, uciderea lui Menelau, uciderea lui Patrocle -, către finalul pustiitor. Filmul nu are ferocitatea *Iliadei*, dar acumulează forţă, asta şi pentru că Petersen, ca povestitor, are încredere în material, are o răbdare pe care cinematograful de gen aproape că a pierdut-o. Gîndiţi-vă la stilul încins al unui film ca **Gladiatorul**, la felul în care regizorul Ridley Scott amplifica fiecare detaliu - nici în ruptul capului n-ar fi lăsat povestea să curgă. Umfla toate acţiunile de pe ecran şi consecinţa era inflaţia, deprecierea acţiunii. Cît de simplă şi de elocventă este, prin comparaţie, secvenţa duelului dintre Ahile şi Hector! Mişcările lui Ahile cer o cronică numai pentru ele. Deci: "Cîntă, zeiţă, mînia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul..."

Dracul meu drag - *Hellboy*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, august 2004

Cînd l-am descoperit pe actorul Ron Perlman, în **Numele trandafirului**, n-am mai fost în stare să fac nimic trei zile şi trei nopţi, după care mi-am scuipat în sîn. Regizorul, Jean-Jacques Annaud, îi alesese pe locuitorii abaţiei pe baza înfăţişării - să-i spunem - speciale, însă, chiar la standardele extraordinare de sluţenie pe care le cultiva filmul, un personaj ieşea în evidenţă: cocoşatul Salvatore, care vorbea toate limbile şi nici una. Era cea de-a doua apariţie a lui Perlman pe marele ecran; el debutase într-un alt film de Annaud, **Lupta pentru foc**, în rolul unui om din Neanderthal. De-atunci, a mai jucat cu succes în serialul de televiziune **Frumoasa şi bestia**, unde a întruchipat-o pe Frumoasă (glumesc) şi s-a integrat cu uşurinţă pe **Insula doctorului Moreau**. Deci, cum arată acest om? Ei bine, în viaţa de toate zilele e departe de-a pune lumea pe fugă (ochii lui albaştri sînt frumoşi şi blînzi), dar e ceva în înfăţişarea lui - fruntea teşită, faţa ce se lăbărţează pe măsură ce coboară - care trezeşte geniul machiorilor. Regizorul Jean-Pierre Jeunet, mare amator de moace cu "m" mare, a apelat la el pentru două filme - **Oraşul copiilor dispăruţi** şi **Alien: Renaşterea**. Dar abia acum, pregătit de marele machior Rick Baker, Perlman s-a întîlnit cu rolul vieţii sale; după cum observase personajul său din **Numele trandafirului**, în amestecul lui de limbi, "*il diabolo est ugly comme Salvatore*".

Hellboy e un super-erou care se luptă cu forţele răului. Forţele răului sînt reprezentate în primul rînd de porcăriile băloase cu care ne-am obişnuit. Nici un film de azi, oricît s-ar agita regizorul, n-ar putea să regăsească tensiunea ce preceda fiecare apariţie a monstrului din **Alien**, în 1979. Din fericire, regizorul Guillermo del Toro nu se agită, ci se inspiră din atitudinea calmă a eroului său, pentru care salvarea omenirii e o rutină, ba chiar o sursă de uşor sictir - atunci cînd o nouă arătare greţoasă îi arată limba ei de-un cot. "E doar a doua întîlnire", bombăne el, ca o liceană serioasă plictisită de un coleg prea înfierbîntat. "*Fără limbă*!" Perlman are multe replici bune şi rostirile lui mormăite sînt de mare efect; adăugaţi nişte favoriţi, un cioc, un trabuc, o piele roşie, o mîndreţe de coadă şi două coarne şi veţi obţine o posibilă definiţie a conceptului de *cool*, care, întîmplător, coincide cu portretul unui drac. Căci ăsta e Hellboy - un drac scăpat din iad în 1944 (în urma unei ceremonii organizate de nazişti şi oficiate de Rasputin), crescut de un profesor bun la inimă (John Hurt) şi ajuns agent al Centrului de Cercetare şi Apărare Paranormală.

Ştiu, nu pare cea mai serioasă operă de artă realizată vreodată, dar mai răbdaţi-mă puţin. Centrul are un director care, dacă a făcut vreodată cursuri de corectitudine politică, a lipsit la lecţia despre draci, drept care îl ocărăşte pe Hellboy în fel şi chip. Dar, spre final, directorul şi dracul ajung să-şi salveze reciproc vieţile. Urmează un moment de tăcere, în care Hellboy încearcă să-şi aprindă trabucul cu bricheta. Fostul său detractor se repede la el şi-l ceartă - cum îndrăzneşte să strice un trabuc? Nu ştie că se foloseşte un chibrit, pentru a păstra aroma? Îi aprinde ţigara. Hellboy îi mulţumeşte. Noul său prieten îi mulţumeşte şi el. Şi-atunci am simţit un nod în gît. Nu mai plînsesem de mult la cinema, dar acum asistam la naşterea unei prietenii virile care, îmi place să cred, ar fi primit chiar şi binecuvîntarea lui John Huston. Şi filmul nu se terminase; încă mai trebuia să aflu ce se va alege din dragostea lui Hellboy pentru o colegă de serviciu (Selma Blair) care, cînd se enervează, se transformă într-o flacără. Imaginea unui Hellboy gelos, spionîndu-şi marea iubire de pe acoperişuri, are ceva din patosul vechiului **Frankenstein**, dar Perlman se ridică deasupra masochismului în care se lăfăia Boris Karloff, interpretul Creaturii: e un dur înciudat pe el însuşi - ştie cît e de caraghios, un drac în toată firea aruncînd cu pietre

în rivalul său. Cînd ea moare şi el o ia în braţe şi ia legătura, telepatic, cu iadul, cerînd înapoi sufletul iubitei, că altfel vine peste ei şi e de rău, iar am simţit nodul ăla în gît. E ridicol? Nu şi-n cazul unui drac cuprins, la propriu, de flăcările iubirii. În epoca noastră ironică, *l'amour fou* pare să se fi baricadat pe scena operei, dar anumite cupluri cinematografice - ciudate, ce-i drept: King Kong şi blonda lui, E.T. şi băieţelul Elliott, Hellboy şi femeia lui focoasă - întotdeauna au avut acces la el.

Criza cuplului - *Shrek 2*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, iulie 2004

În prima secvenţă din **Shrek 2** vedem un Făt-Frumos gonind ca vîntul şi ca gîndul, zi şi noapte, spre turnul în care o prinţesă păzită de un dragon aşteaptă sărutul ce va destrăma blestemul, şi ascultăm asigurările unei voci din off că Făt-Frumos *într-adevăr* goneşte ca vîntul şi ca gîndul, zi şi noapte etc., etc. - deci totul e chiar atît de grandios cum pare. Dar, cînd Făt-Frumos ajunge în turn, găseşte doar un lup în costum de bunicuţă, care-l informează că prinţesa a plecat să se mărite. Deci, ce s-a întîmplat în timp ce Făt-Frumos gonea ca prostul? S-a întîmplat, desigur, **Shrek** (2001), un film de animaţie în care prinţesa Fiona primea ajutorul şi sărutul unui căpcăun verde, transformîndu-se într-o căpcăuniţă verde: un final cît se poate de fericit - căpcăunul Shrek nici măcar nu trebuia să omoare dragonul. Acesta se dovedea a fi o dragoniţă şi se îndrăgostea de tovarăşul lui Shrek, un măgar numit Măgarul.

Acum, Shrek (vocea lui Mike Myers) şi Fiona (vocea lui Cameron Diaz) sînt fericiţi şi, aparent, ţin să ne-o dovedească alergînd unul spre celălalt pe cîmp, în ralanti - un tablou idilic, deşi, fiind vorba despre studiourile DreamWorks, care s-au jurat să combată idilismul de tip Disney printr-o ireverenţă terapeutică, putem fi siguri că tabloul va fi răsturnat. Şi iată - cei doi căpcăuni n-alergau de nebuni, ci erau alergaţi cu furci şi topoare de o şleahtă de ţărani. Imediat după-aceea îi vedem bălăcindu-se în nămol, trăgînd vînturi şi rîzînd de bulele ce urcă la suprafaţă: *asta-i* adevărata imagine a intimităţii lor fericite - e mai elocventă şi mai înduioşătoare decît orice alergătură după floricele pe cîmpii. (Unii părinţi m-ar contrazice, dar copiii din sală, mai relaxaţi, au aplaudat naturaleţea cuplului.) În orice caz, intimitatea asta parfumată trebuie să-şi dovedească rezistenţa la impactul neplăcut cu lumea exterioară: regele şi regina (John Cleese şi Julie Andrews), care încă n-au avut plăcerea de a-şi cunoaşte ginerele, invită perechea la castel, iar Fiona (în naivitatea ei) şi Shrek (în silă) acceptă.

Realizatorii au avut ideea deşteaptă de a face din regat un fel de Hollywood - la fel de obsedat de frumuseţea exterioară ca originalul: un motiv în plus pentru ca apariţia a doi căpcăuni pe post de prinţ şi prinţesă să nu fie primită cu mult entuziasm. Soţii Shrek, care în mlaştina lor erau mulţumiţi unul de celălalt şi fiecare de el însuşi, încep să aibă îndoieli. Cum ar putea Fiona să nu se îndoiască de viitorul căsniciei, atunci cînd manierele soţului o fac de rîs la prima ieşire în lume? Dar se îndoieşte ea cu adevărat sau

e totul doar în mintea suspicioasă a lui Shrek? Dar cum poate el să fie sigur pe sine, după ce descoperă jurnalul şi visele ei de adolescentă, în care nu figurează căpcăuni, ci prinţi care mătrăşesc căpcăuni? În fine, ce vor înţelege copiii din toate astea? Criticul american Roger Ebert a tranşat în numele lor: "E mai haios să-l vezi pe Shrek învingînd un dragon decît făcînd cunoştinţă cu socrii."

Nu sînt de-acord. La vremea primului **Shrek** aveam obiecţii asemănătoare. Mi se părea că miros o anumită vanitate, uşor neplăcută, în felul lui de a chema copiii la joacă, dar de a-şi împărţi adevăratele plăceri - bomba pusă sub acoperişul basmului, acidul turnat peste siropul lui Disney - cu adulţii. Dar greşeam. În primul rînd, vorba lui Nae Caranfil, "din cînd în cînd e nevoie şi de cîte un film pentru noi, adulţii, şi dacă filmul ăla trebuie să fie **Shrek**, atunci **Shrek** să fie": zece minute din **Shrek 2** conţin mai multe observaţii despre viaţa de cuplu decît zece comedii romantice stas. În al doilea rînd, nu se poate spune că Shrek i-a trişat pe copii: s-a luptat pentru afecţiunea lor, de-asta a luat la scuturat schemele după care e organizată lumea basmelor - o orînduire la fel de nedreaptă ca toate celelalte inventate de om. Subversiunea n-a fost doar aşa, ca-să-ne-dăm-deştepţi; reabilitarea căpcăunului şi a dragoniţei, în defavoarea lui Făt-Frumos şi a zînei, a scos la iveală şi a satisfăcut o nevoie de dreptate comună copiilor şi adulţilor. Mi se pare mie, sau elanul subversiv deja tinde spre automatism în **Shrek 2**? Asta e soarta oricărui erou care se transformă în *brand*. Dar, pînă una-alta, locul căpcăunului în inimile noastre pare sigur; o dovedeşte, pervers, momentul în care el şi Fiona îşi pierd verdeaţa şi distincţia (urechile lui ca nişte coarne de melc, ale ei ca nişte linguri) şi devin frumoşi, iar pe noi ne apucă teama că vor rămîne aşa. Ar fi oribil.

Păpuşi zîmbăreţe - *The Stepford Wives*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, septembrie 2004

Dacă vă hotărîţi să mergeţi la **The Stepford Wives / Neveste perfecte**, încercaţi să ajungeţi la timp. În ultima vreme, genericul pare să urce din nou în topul motivelor de a vedea un film hollywoodian, către poziţia pe care o deţinea la sfîrşitul anilor '50 - perioada de apogeu a colaborării dintre Hitchcock şi Saul Bass. Genericul de la *Spider man 2*, cu reţelele de fire care se reorganizau la nesfîrşit pentru a încadra fotografii şi desene, era o bucurie; la fel şi genericul de la Intolerable cruelty, cu dezmăţul său de inimioare şi amoraşi, care-i lansa pe fraţii Coen pe traiectoria lor ironică, antiromanţioasă; la fel şi în *Down with love*, unde numele actorilor şi realizatorilor se înclinau conform etichetei de la sfîrşitul deceniului şase, iar culorile parcă sărbătoreau, cu tărăboi, ziua lui Doris Day.

Genericul de la **Neveste perfecte** - frigidere din care ies minunăţii, maşini de spălat prezentate de gospodine fericite - e o nouă întoarcere în epoca aceea dinaintea emancipării sexuale şi un nou prilej de bucurie, deşi nu pare să anunţe lucruri grozave: valorile Americii de-atunci - întreaga prosperitate, întregul filistinism - au fost satirizate

de prea multe ori. E uşor să vezi numai spălarea pe creier, ignorînd faptul că, înainte de a afla că sînt nişte încuiate şi că trebuie să se elibereze urgent, multe gospodine americane fuseseră pur şi simplu fericite. Oricum, după acest generic retro ne trezim în lumea televiziunii de azi, unde o femeie cît se poate de modernă (Nicole Kidman), creatoare de *reality show*-uri despre războiul sexelor (aranjate astfel încît bărbaţii să iasă umiliţi), are o criză de conştiinţă. Alături de copii şi de soţul neglijat (Matthew Broderick), ea evadează din New York şi din viaţa modernă care a transformat-o într-o scîrbă egoistă şi ajunge în Stepford, Connecticut, un orăşel avansat din punct de vedere tehnologic şi rămas în anii '50 din toate celelalte puncte de vedere. Mulţumirea tembelă pe care toate soţiile din oraş par să o găsească mulţumindu-şi soţii în toate felurile, 24 de ore din 24, are de ce să consterneze, dar, pentru un suflet ca al eroinei - metropolitan, corupt, tinzînd spre negrul costumelor ei -, o rochiţă roz şi o carte de bucate pot reprezenta salvarea. Sau nu.

N-am citit romanul lui Ira Levin şi nici n-am văzut prima adaptare cinematografică, scrisă de William Goldman. Pauline Kael mi-a tăiat cheful de a face cunoştinţă cu aceste lucrări, scriind în 1975 că "romanul putea fi scris şi de un computer" şi că filmul, "primul *horror* gotic feminist", e "literal într-un fel ce duce cu gîndul la o boală incurabilă". Oricare o fi fost adevărul, ideea simplă (dacă nu simplistă) a lui Levin - că, după atîta feminism, bărbaţii continuă să nu vrea femei, ci păpuşi teleghidate - s-a lipit de public. *Remake*-ul s-a vrut mai comic, mai agil, mai puţin impresionat de propriul avertisment, şi Frank Oz părea regizorul potrivit; nu numai că lucrase la cîteva dintre cele mai însorite farse ale lui Steve Martin, dar mai şi dovedise, prin colaborarea sa cu Muppets-ii, că n-are nimic împotriva păpuşilor. Într-adevăr, păpuşile zîmbăreţe cu care s-au însurat bărbaţii din Stepford ştiu cîteva scamatorii tari (nu sînt doar sclavele, ci şi *bancomatele* soţilor), iar Glenn Close, în rolul stăpînei lor, pune stăpînire şi pe film, ţinînd un curs de aerobică ("Hai să fim toate maşini de spălat!"), asigurînd strigăturile la balul de 4 Iulie ("Armăsarii din Stepford îşi iubesc iepele - Iu-huuu!") şi reuşind să păstreze, în tot acest timp, un surîs de dimensiunile unei felii de pepene.

Un film care o aprovizionează constant cu replici bune pe minunata comediană Bette Midler, care găseşte loc şi pentru calităţile de dansator ale lui Christopher Walken şi, cu toate astea, nu durează mai mult de o oră şi jumătate, merită lăudat pentru viteza sa. Dar viteza e doar una din calităţile marii comedii americane. Cealaltă calitate - arta de a se adapta din mers, fără a încetini, la schimbările cele mai aiuritoare, sau de a lua o curbă spectaculoasă, descoperind un nou decor, chiar şi o nouă poveste - lipseşte aici. În ultima jumătate de oră, cînd face saltul de la comedie la coşmar *hi-tech*, filmul se pomeneşte în aer; mai dă puţin din picioare, dar tot cade. Şi nu merită prins în cădere; secvenţa în care eroina e pe punctul de a fi "stepfordizată" (adică spălată pe creier) de propriul ei soţ şi încearcă să-l oprească, întrebîndu-l dacă o femeie sintetică mai poate iubi, nu e mai puţin sintetică decît feminitatea nevestelor din Stepford.

Iubire de sine - *Orient Express*

Andrei Gorzo
Dilema, octombrie 2004

Sîntem în 1935. După ce şi-a risipit averea la Paris, prinţul Morudzi (Sergiu Nicolaescu) s-a retras la castelul lui din Moruzeni. După ce a stat la masă cu regi şi a sedus contese, prinţul e silit să-şi irosească mîncarea şi conversaţia pe de-alde Gărdescu, silvicultor beţiv (Valentin Teodosiu) şi Cristescu, şef de gară (Florin Zamfirescu), şi să risipească ce i-a mai rămas din bărbăţie în braţele unei croitorese (Daniela Nane).

Ăsta-i materialul din care încropeşte o imitaţie a splendorilor trecutului. Ce-aş putea să spun? Nasol. Din păcate nu pot să spun asta, poate şi din cauză că splendorile trecutului, aşa cum ni le prezintă regizorul Sergiu Nicolaescu, nu-l îndreptăţesc pe prinţ să se simtă superior croitoreselor. În primul rînd, prinţul cel tînăr este Dan Bittman. N-am nimic împotriva lui; sînt convins că ar fi cucerit simpatia oricărui nobil, care l-ar fi angajat pe loc ca portar sau ca vizitiu. Dar cum poţi să te uiţi la faţa lui şi să crezi că toate saloanele din Paris se războiesc ca să-şi asigure iluminaţiile somptuoase ale discursului morudzian, că toate cazinourile îşi ţin răsuflarea în timp ce el trimite la plimbare încă o avere, la braţul capricios al ruletei? Iar aventurile lui amoroase arată cam aşa: prinţul stă pe o bancă şi, cu un revolver în mînă, priveşte marea; Isabelle (Ioana Moldovan), care se plimba pe acolo, se opreşte şi-l întreabă cît e ceasul; la care el o ia de mînă şi o face amanta lui. Pur şi simplu. Orice croitoreasă - oricît de puţin plimbată prin lume, oricît de prost aprovizionată cu literatură romanţioasă, oricît de lipsită de imaginaţie - putea să trăiască, măcar în mintea ei, aventuri mai fastuoase, mai detaliate, mai generos-însiropate decît tot ce poate să scoată Nicolaescu. Problema nu ţine de buget; trecutul prinţului putea fi vizualizat în decoruri de o mie de ori mai luxoase, căci în lipsa unui simţ al detaliului, în lipsa energiei pe care o cere fabulaţia romantică, rezultatul ar fi fost acelaşi - o jale.

Ceea ce ne aduce la problema prezentului decăzut. În romanul care a stat la baza filmului, **Prinţul** (1944) de Tudor Teodorescu-Branişte, ni se reaminteşte insistent că viaţa prinţului e un teatru grotesc jucat pe o scenă părăginită; la final, voalul de cuvinte şi gesturi curtenitoare care-i ocrotea iluzia cade sub ochii a trei prostituate, dezvelind întreaga ruină. Grotesc? Paragină? Ruină? Nicolaescu nici nu vrea să audă. Cum să-i facă prinţului aşa ceva? Cum *să-şi facă* aşa ceva? Spectatorii n-ar accepta - doar văd şi ei că prinţul bătrîn e mai mlădios şi mai vînos decît prinţul tînăr (din păcate pentru Bittman, cam aşa e). Conacul dărăpănat din carte e acum un castel care se ţine destul de bine, iar numele prinţului a fost schimbat din Munteanu (care probabil că nu suna destul de aristocratic) în Morudzi. Nu. Prinţul e OK. *Prezentul* e nedemn de el. Curenţii istoriei nu mai au loc de el, nesuferiţii. *Tinerii* sînt problema. Tineri nesuferiţi din 1935 şi 2004, prinţul vrea să vă spună două vorbe: "Poate că sînt un model învechit. Dar n-am încercat niciodată să mă impun semenilor mei." Sună rezonabil. Dar adevărul (exprimat clar de Teodorescu-Branişte şi ignorat de Nicolaescu) este că prinţul nu e victima unor vremuri noi şi mediocre, şi nici model nu este. Prinţul e un ticălos fără inimă căruia i-a plăcut să trăiască bine, dar nu i-a plăcut niciodată *viaţa*, pe care acum, cînd nu mai e nimic viu în el, continuă s-o distrugă pe unde o vede. Sau, în cuvintele lui Teodorescu-Branişte, prinţul "este în realitate o bestie".

Aş fi dat mult să văd aceeaşi poveste, cu acelaşi actor principal, filmată de Cristi Puiu. Lipsa de naturaleţe a actorului Nicolaescu, izolarea lui pe propria lungime de undă, par perfecte pentru rol; dar regizorul Nicolaescu îl menajează pe prinţ. Îl menajează? Regizorul Nicolaescu cade în fund de admiraţie în faţa prinţului Nicolaescu. Nu e un sacrilegiu să porneşti de la **Prinţul** şi să ajungi cu totul altundeva; dar să porneşti de la încercarea unui scriitor de a examina serios o conştiinţă şi să ajungi la o orgie a iubirii tale de tine însuţi - asta e o neruşinare. (E adevărat că Nicolaescu şi co-scenariştii săi, Ioan Cărmăzan şi Corneliu Dragomirescu, au păstrat acuzaţiile de inumanitate care i se aduc prinţului; dar ele nu pătrund nici cît o înţepătură de ţînţar prin armura compactă a iubirii de sine pe care o îmbracă şi eroul, şi filmul.)

Şi sălile sînt pline: Nicolaescu a alcătuit un harem, l-a pus în centru pe Bittman, s-a pus pe sine peste tot şi a turnat deasupra un cîntec, obţinînd un eveniment. E adevărat că la ieşirea din sală n-am auzit nici un comentariu favorabil evenimentului, dar am auzit cîteva voci - puţine, dar *tinere* - pomenind cu afecţiune numele lui "Sergiu". De unde atîta afecţiune? Şi de ce? "Sergiu" însuşi se iubeşte atît de mult încît orice contribuţie din exterior e superfluă.

Domnii şi doamne scrobite - *Gosford Park*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, noiembrie 2002

Dintre domnii şi doamnele care s-au adunat pentru petrecerea şi vînătoarea de fazani de la Gosford Park, unii au titluri, bani şi servitori, alţii au titluri, servitori şi pretenţii la banii celorlalţi, alţii nu au bani şi servitori, dar sînt acceptaţi în silă datorită titlului. Mai e şi actorul Ivor Novello (personaj real - protagonistul primului mare succes financiar al lui Hitchcock, **Chiriaşul** - interpretat de Jeremy Northam), care compensează cît de cît lipsa titlului prin faimă, exotism şi mai ales prin legături de rudenie cu nişte posesori de titlu. Mai e şi un extraterestru - un producător hollywoodian (Bob Balaban) care îndrăzneşte să n-aibă titlu, să nu vîneze, să nu mănînce carne şi să fie american, dar de data asta a fost acceptat, pentru că îl cunoaşte pe Ivor Novello şi măcar a avut bunul simţ să aducă după el un valet (Ryan Philippe).

Servitorii se cheamă unii pe alţii pe numele stăpînilor. Stăpînii se dedau unor sporturi favorite cum ar fi vînătoarea, *bridge*-ul, împunsătura răutăcioasă (utilă în combaterea plictiselii) şi (chiar mai eficient) adulterul. Campionatul de împunsături e strîns, dar experienţa îşi spune cuvîntul şi cupa trebuie să-i revină mătuşii (formidabila Maggie Smith), care reuşeşte să fie crudă şi atunci cînd nu vrea.

În privinţa adulterului, stăpînii casei sînt campionii: el (Michael Gambon) e un producător veteran de copii din flori (cu servitoarele sale) şi un distrugător veteran de vieţi (ale aceloraşi servitoare); ea (Kristin Scott Thomas) e toată numai coajă îmbietoare şi nici un pic de miez (în cariera lui Scott Thomas, rolul soţiei infidele din ecranizarea

după Evelyn Waugh, **A Handful of Dust**, pare acum o încălzire pentru rolul din **Gosford Park** - un studiu impecabil al blazării graţioase). Spre cinstea lui, producătorul hollywoodian n-a venit la Gosford Park ca să se distreze alături de aristocraţi: a venit să se documenteze pentru un film - enigma unei crime, înfăptuite într-o astfel de casă, dezlegată de detectivul Charlie Chan. Oricît şi-ar dea el silinţa să o studieze, lumea asta depăşeşte înţelegerea producătorului, dar asta nu înseamnă că a venit degeaba: în toiul petrecerii, stăpînul casei îşi dă ultima suflare. Asasinat. Ceilalţi aristocraţi habar n-au, dar nici ei, cu petrecerile şi fazanii lor, nu mai au mult pînă la ultima suflare a lumii din care fac parte. Moarte naturală. Sîntem deja în Anglia anului 1932, iar ei şi-au trăit traiul.

Charlie Chan (o rudă mai săracă a lui Hercule Poirot) nu e disponibil, ca să preia cazul, iar inspectorul care-l preia e de o incompetenţă comică. Asta nu constituie un impediment pentru regizorul Robert Altman, care nu ne-a adus pînă aici doar ca să se joace de-a Agatha Christie, aşa cum nici jocul de-a Merchant-Ivory (ilustraţii răpitoare şi nostalgie fastidioasă) nu-l tentează. Altman se joacă de-a antropologul; îi studiază pe stăpîni şi pe servitori şi, spre deosebire de personajul producătorului, el înţelege tot ce vede. El nu ne oferă un asfinţit, privit printr-o fereastră înceţoşată, ci o colcăială examinată la microscop. Nici colcăiala aceea fascinantă, nici acuitatea microscopului, nu slăbesc o clipă: Altman e un mare maestru, controlînd executarea unui model complex, cu nenumărate fire şi personaje, şi, cu tot controlul, reuşind să dea impresia unei libertăţi totale - vizuale şi sonore.

Dar filmul ne spune oare ceva nou, despre sex sau despre clasele sociale, pe lîngă lucrurile spuse de Jean Renoir încă din 1939, în filmul său (inegalabil) **Regula jocului**? Eu cred că da. Cînd Ivor Novello începe să cînte o melodie sentimentală ("*...love conquers pain and death*"), aristocraţii strîmbă din nasurile lor subţiri, dar servitorii închid ochii de plăcere, îşi lipesc urechile de uşi, ca să nu piardă un sunet, uită de ultimele instrucţiuni şi capricii ale stăpînilor şi încep să danseze: particulele "Sir" şi "Lady" îşi pierd autoritatea şi magnetismul, puse lîngă o singură silabă cîntată de starul de cinema. Snobii aceia abia îşi ascund dispreţul pentru producătorul american, dar ei sînt deja fosile, pe cînd el reprezintă noua orînduire - aristocraţia plebee a divertismentului popular: oamenii vor veni la el.

Trăiască Hollywoodul eliberator!

***Alexander* - Copilul malformat**

Andrei Gorzo
Dilema Veche, ianuarie 2005

Existau motive perfect întemeiate de a-l antipatiza pe Oliver Stone şi de a-i dori să pice în cap de la înălţimea vechii lui ambiţii lui de a face o superproducţie de autor despre Alexandru cel Mare. Să ne amintim doar de groaza cu care, pe la mijlocul anilor '90, asistam la transformarea filmului său **Născuţi asasini** în cel mai important subiect de

discuţie cinefilă al momentului - filmul despre care era musai să ai o părere, deşi orice părere cît de cît articulată nu putea fi decît contra naturii filmului, aceasta fiind bălmăjeala.

Cît despre **Alexandru**, cum să nu vrei răul unui film care nici n-apucă să se termine că şi începe să-şi facă *propria cronică elogioasă*? "Succesele altora păleau pe lîngă înfrîngerile lui", notează un scrib după dictarea unui vechi tovarăş de arme de-al lui Alexandru, Ptolemeu (Anthony Hopkins), care ne şi explică trist că e un lucru normal, ba chiar un lucru bun, ca marii vizionari să eşueze, deoarece marile viziuni ne obosesc pe noi, oamenii de rînd, sînt mai mult decît putem noi să primim. N-aş putea să-mi bag mîna în foc că scribul îşi nota toate astea; scria suspect de repede - atît de repede încît ar fi putut la fel de bine să-şi umple papirusul cu desene obscene. E uşor să rîzi de **Alexandru**: o bună parte din ce face Stone aici e greşit, sau plicticos, sau ridicol. Dar dacă se întîmplă să crezi că declinul cinematografului american e legat de reducerea numărului de obsedaţi de la Hollywood, dacă eşti tentat să ţii cu un artist - ce-i drept, unul confuz, dar în nici un caz un impostor - care îşi proiectează obsesiile personale, chiar şi-n devălmăşie, într-un format de superproducţie, atunci s-ar putea ca **Alexandru** să te prindă. Pe mine m-a prins aşa cum m-a prins, de pildă, **Ultima ispită a lui Hristos**: ca şi Scorsese, Stone a crezut, probabil, că e omul potrivit cu *medium*-ul potrivit şi materialul potrivit; dar marile viziuni pe care se simţiseră chemaţi să le transmită au refuzat să se închege şi pînă la urmă nu s-a mai transmis decît bîjbîiala, senzaţia de hei-rupism, de gînd întors pe toate părţile pînă la epuizare, ca într-o insomnie.

Şi totuşi e *foarte* uşor să rîzi de **Alexandru**. Mult mai greu este să descrii ce face Angelina Jolie în rolul mamei lui Alexandru, Olympias: imaginaţi-vă o dresoare rusoaică de şerpi care se pregăteşte să joace lady Macbeth într-o montare de amatori şi vă veţi face un început de idee. Jolie şi Val Kilmer (în rolul regelui Filip, tatăl viitorului împărat) sînt nişte prezenţe atît de dominatoare şi Stone insistă atît de mult, cu atîta lipsă de umor (şi, prin urmare, cu efecte comice atît de satisfăcătoare) asupra felurilor în care monstruozităţile lor vrăjmaşe, dar asortate, conlucrează la vătămarea cît mai temeinică a psihicului lui Alexandru, încît marele om începe să amintească de unul dintre copiii ăia blegi ale căror personalităţi s-au dezvoltat şi ele atît cît le-au dat voie personalităţile părinteşti supradimensionate. Complexitatea psihologică e, desigur, un lucru admirabil, dar ea poate fi un handicap pentru un erou care, întîi de toate, trebuie să ne convingă că e în stare să conducă spre victorie o oaste de 50.000 de greci şi macedoneni, împotriva a 250.000 de perşi.

Ecranul pare prea mare pentru Alexandru (Colin Farrell) şi viaţa lui n-are nici formă, nici elan, deşi "visul lui oriental" ar fi trebuit să fie de-ajuns ca fir roşu care să electrizeze cele trei ore de film. Şi aici am o problemă: văd şi eu paralelele pe care le-a văzut Stone, dar nu-mi dau seama ce-ar trebui să vadă George Bush - cît e aprobare, cît e admonestare, cît e avertisment. Pe de-o parte, Macedon e un adept al exportului de democraţie, iar cruzimile perşilor par să ceară o intervenţie - deci e de bine. Pe de altă parte, Macedon e şi un adept al multiculturalismului şi, atunci cînd le reproşează oamenilor săi "dispreţul pentru o lume mult mai veche ca a noastră", pare chiar supărat. Nu ştiu ce-ar crede Bush despre tristeţea pe care o acumulează Macedon pe măsură ce se afundă în Orient şi vede

cum faptele cele mai măreţe pot să chircească sufletele celor care le săvîrşesc. Şi nu vreau să ştiu ce-ar crede despre viaţa sexuală a eroului; mai precis, despre relaţia lui cu Hefestion (Jared Leto), inspirată - precizează ei - de cea dintre Ahile şi Patrocle. E clar că n-au văzut **Troia**. Filmul acela se prefăcea că nu vede posibilităţile erotice ale frumoasei prietenii. Era în primul rînd un copil al Hollywoodului (şi abia apoi al regizorului Wolgang Petersen) - solid, serios, timid, uşor încuiat; nu recunoşteai pe nimeni în el, în timp ce în copilul malformat care e **Alexandru** îl recunoşti tot timpul pe Stone - contradicţiile, febrilitatea (chiar înecată în osînză), perplexitatea sinceră. Oricît de mult mi-ar displăcea să-i cînt în strună, eşecul lui mi-a spus mai mult decît succesul **Troiei**.

Frica de a incita - *Bridget Jones: The Edge of Reason*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, ianuarie 2005

La sfîrşitul comediei romantice **Bridget Jones's Diary** (2001, regia: Sharon Maguire), Bridget Jones, interpretată de Renée Zellweger, îşi găsea bărbatul perfect în persoana domnului Darcy, interpretat chiar de domnul Darcy, sau, mă rog, de Colin Firth - tot ce găsiseră mai bun realizatorii mini-seriei BBC **Mîndrie şi prejudecată** (1995), scotocind prin stirpea bărbătească după o aproximare cît de cît onorabilă a bărbatului perfect imaginat de Jane Austen. Realizatorii **Jurnalului**... nu făcuseră decît să urmeze planul romancierei Helen Fielding, creatoarea lui Bridget, care, furînd intriga din **Mîndrie şi prejudecată**, ne dădea sentimentul reconfortant că în materie de dragoste lucrurile nu s-au schimbat prea tare din 1813: limbajul e aparent mai liber, regulile jocului sînt mai laxe, presiunile şi condiţionările externe - beţele pe care societatea le pune în roatele jucătorilor - sînt altele; dar mişcările noastre (dacă facem abstracţie de chestii cum ar fi sexul oral) sînt tot cele pe care le-a descris Austen, iar aerul de debandadă e rezultatul aceloraşi ciocniri de forţe - raţiune şi simţire, mîndrie, prejudecată şi vechea teamă de a rămîne pe dinafară.

Bridget Jones a captat imaginaţia publicului pentru că mintea ei e o cutie de rezonanţă ideală pentru toată hărmălaia asta - să-i spunem eternă -, dar mai ales pentru cealaltă - modernă: de la teorii feministe la reţete de slăbire, de la indicaţiile de ultimă oră ale specialistelor în fericire din revistele de stil la bodogănelile tot mai slabe, dar încă stresante ale vechii ordini morale - mintea lui Bridget e expusă la absolut tot. Dar e o minte vie, independentă, care comentează şi combate chiar în timp ce se lasă invadată. Bridget e o eroină veritabilă. Sau mai bine zis *era*.

Încă mai poate să se înfigă în imaginaţia spectatorului: primul sfert de oră din **Bridget Jones: La limita raţiunii** promite o comedie cu adevărat incitantă, bazată pe sentimentul lui Bridget că îndrăgostindu-se de domnul Darcy, "zeu al sexului şi avocat al drepturilor omului", a intrat "din greşeală în salonul VIP-urilor", unde antistarurile şleampete de teapa ei nici n-au timp să comită mai mult de zece gafe serioase - pentru asta ar avea nevoie de cel puţin două minute - înainte de a fi depistate şi date afară. Bridget îl numeşte

pe Darcy "*happy ending*-ul meu", dar uneori se uită la el cam aşa cum ne uităm noi la oamenii din filmele hollywoodiene, ştiind că a ne uita la ei şi la *happy ending*-urile *lor* e tot ce ne putem permite. Deci ce se întîmplă atunci cînd visul ar vrea să devină realitate, dar nu-l lasă imaginea de sine a visătorului? Ei bine, filmul nu vrea să ştie. El a tranşat practic de la început în favoarea visului - a fanteziei dulci, semipreparate. Sigur că pentru asta opta şi prima serie (mult mai comodă decît cartea), dar o făcea mai spre final; şi cel puţin îi păsa de Bridget Jones, în timp ce marea dezamăgire a aventurii trăite de Bridget atunci cînd noul film o trimite la schi (nepunînd la socoteală lipsa de graţie a umorului fizic; în ziua de azi, dacă vrei comedie fizică bine coregrafiată, o găseşti mai curînd în filmele de animaţie sau de acţiune decît în comediile propriu-zise) e faptul că pe schiurile alea putea să fie oricine.

Se ştie că personalitatea lui Bridget atrage accidentele. Partea proastă e că accidentele de-aici ne duc tot mai departe de personalitatea ei, şi prin "departe" înţeleg *departe* - o închisoare din Thailanda (unde Bridget e arestată pentru trafic de droguri) şi ceea ce manualul meu de română numea un "personaj colectiv", iar eu numesc o falsitate - o comunitate de deţinute vesele şi inimoase de ţi se face rău. Şi apoi te întorci la Londra, care s-a dichisit cît a putut ca să fie o scenă potrivită pentru ultimul act al unei comedii romantice: şoferi de taxi cordiali, rivale în dragoste care de fapt sînt îndrăgostite *tot de tine*, adieri de şlagăre nemuritoare.

Nu vreau să se înţeleagă că nu-mi plac comediile romantice. Sînt mort după ele. Cred că printre cele mai mari filme realizate vreodată în America se numără cîteva comedii din anii '30-'40, care, e adevărat, nu-şi spuneau romantice, ci sofisticate, dar care se ocupau de dragoste; o vedeau ca pe o întrecere între spirite, între bărbaţi şi femei cărora le plăcea să ducă jocul cît mai departe, pînă la limita războiului, pentru că jocul şi ameninţarea catastrofei îi excitau, pentru că aşa scoteau unul din celălalt tot ce era mai deştept şi mai sexy şi, poate, pentru că ăsta e singurul mod de a menţine dragostea la intensitatea maximă. Pe cînd **Bridget Jones** nu riscă să incite, să se înfigă pe bune în imaginaţia noastră. N-am nimic împotriva filmului şi mă bucur că majoritatea spectatorilor se bucură, dar poate că ar merita să se întrebe dacă în comedie, ca şi-n *romance*, nu se poate şi mai bine de-atît.

Clovnii - *Meet the Fockers*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, februarie 2005

Simpla veste că se face un *sequel* la **Meet the parents** (2000), şi că-i are în distribuţie pe Dustin Hoffman şi Barbra Streisand, m-a făcut fericit o săptămînă întreagă. (Oare n-ar fi trebuit să mă ruşinez un pic, dîndu-mi seama cît de puţin îmi trebuie?) În prima serie, tînărul Gaylord Focker (Ben Stiller) deschidea larg uşile vieţii sale în calea Iubirii Adevărate şi constata cu oroare că respectiva n-o să intre singură, ci numai însoţită de tatăl ei. Tatăl, fost agent CIA (Robert De Niro), îşi privea eventualul ginere ca pe o

posibilă conspiraţie teroristă a cărei dejucare cerea tot flerul, toată vigilenţă şi cele mai sofisticate tehnologii pe care le putea mobiliza. În ochii lui, băiatul ăla evreu, sensibil, educat într-un evident spirit liberal, era capabil de toate ticăloşiile, mergînd pînă la graniţa inimaginabilului - pînă la sex premarital. Inutil de precizat, monstrul sfîrşea prin a-l accepta pe Gaylord - temporar, desigur: încă nu-i cunoscuse părinţii. Îi cunoaşte acum şi e şocat.

Într-un fel, are motive să fie. Hoffman cu Streisand! Două dintre personalităţile hollywoodiene cele mai dificile, mai pretenţioase, mai preocupate de ele însele (după cum mărturisesc atît operele lor, cît şi personalităţile mai modeste care de-a lungul timpului au intrat în coliziune cu ei şi au supravieţuit). Cum am aflat vestea, am încercat să-mi imaginez cununia lor; din persoana ofiţerului de stare civilă sau a rabinului care le unea destinele, nu reuşeam să vizualizez decît o coadă şi o pereche de coarne. Pe bune, viitorul unei asemenea uniuni nu putea să fie decît una din două: infernal; sau aşa cum este prezentat în **Meet the Fockers** - al dracului de fericit. Focker senior e un fost avocat care la naşterea fiului său s-a făcut "casnic" (ceea ce-l descalifică automat în ochii viitorului cuscru), bucurîndu-se de frumoasa carieră a soţiei - de profesie terapeut sexual. Cum dracului să nu se bucure? El şi soţia abia se abţin să nu se bucure împreună, la maxim, chiar sub ochii celeilalte perechi (care bineînţeles că nu-şi permite bucuria decît o dată pe an). În cursul filmului, Hoffman poartă cămăşi multicolore, stă pe WC cu o pălărie de pai pe cap şi-i face conversaţie oaspetelui său (care e sub duş şi se simte agresat), stă în cap, practică o artă marţială braziliană şi îl plachează dur pe De Niro în timpul unei partide de fotbal american. De Niro face mult mai puţin, dar nici n-are nevoie; grimasa lui specială - aia în care gura pare să reflecte un conflict interior între dorinţa de a plînge şi dorinţa de a borî - e tot ce trebuie. El şi Hoffman sînt ca doi foşti campioni care s-au întîlnit să mai schimbe cîteva lovituri. Hai să ne uităm puţin la ei, că tot n-avem altceva mai bun de făcut.

Spuneam că am fost fericit la vestea că se va face acest film, cu această distribuţie. Problema e că, după ce afli vestea, e totuna dacă vezi filmul sau nu - majoritatea poantelor se prezintă de la sine; ba chiar, dat fiind faptul că realizatorii s-au limitat la cele mai evidente, aş spune că cel mai sigur mod de a te bucura de film este să nu-l vezi, ci să ţi-l imaginezi - ai toate şansele să vii cu lucruri mai bune. Pe de altă parte, tocmai datorită faptului că nu merită văzut, **Meet the Fockers** va fi văzut de toată lumea. Marele public bifează, unul după altul, momentele pe care le anticipase, şi la sfîrşit e mulţumit: nu lipseşte nimic, deci filmul n-a trişat, a meritat fiecare bănuţ. Aşa funcţionează, şi nimănui nu i se pare ciudat. (Cum ar trebui să funcţioneze critica? Poate ar trebui să luăm aminte la cuvintele omului de litere Sydney Smith: "Niciodată n-am citit o carte înainte de a-i scrie recenzia. Cititul îţi dă atîtea prejudecăţi!".) Materialul nu conţine nimic care să-i provoace pe actori. Trebuie să se provoace ei înşişi dacă au poftă. De Niro nu prea mai are poftă. Oare ce-ar fi zis un cinefil din anii '70 - o eră din istoria Hollywoodului, care acum pare la fel de îndepărtată ca Renaşterea, o eră în care De Niro aproape că uitase ce înseamnă un film bun, fiind ocupat să scoată filme *mari* pe bandă rulantă - dacă ar fi făcut un brusc salt în timp şi ar fi gustat din roadele toamnei lui De Niro? Ar fi zis că nu e el, ci un om de afaceri impenetrabil care a ajuns să deţină drepturile de exploatare a *brand*-ului De Niro. (El e şi producător aici.) Dar Hoffman şi-a păstrat pofta de joc. Inferioritatea

materialului nu pare să fi fost o constrîngere pentru el; dimpotrivă, pare să fi fost o eliberare. Hoffman are o reputaţie de actor hiperexigent, de-a dreptul chichiricios, şi o anumită dificultate de a se relaxa transpare în unele din interpretările lui. Dar aici e relaxat aşa cum nu l-am mai văzut de la **Tootsie** încoace: un om pentru care căutarea perfecţiunii a ajuns să conteze mai puţin decît căutarea fericirii. Atunci cînd se prosteşte, spectacolul e neaşteptat de însufleţitor.

La înălţime - *The Aviator*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, februarie 2005

Chiar s-o fi culcat cu 160 de vedete hollywoodiene? 160 cu sau fără Cary Grant? Includerea lui Grant e, probabil, o enormitate de-a biografului Charles Higham, dar vorbim despre lista lui Howard Hughes, iar legenda lui Hughes (rezumată recent, în **Dilema veche**, de Alexandru Călinescu) e deja enormă - ar putea să înghită fără probleme, cu ghiorăieli de satisfacţie, descoperiri mult mai gogonate. Jocuri sado-masochiste cu Hitler? De ce nu? Hîrjoneli în trei cu doamna Roosevelt şi Elvis Presley? Poate, nu se ştie. Ceea ce se ştie este că Hughes chiar a proiectat toate avioanele alea (şi unele dintre ele chiar au zburat), băşca (şi asta e o contribuţie unică la teoria şi practica filmului de autor) modelul de sutien purtat de Jane Russell în **Proscrisul** (film preluat de Howard Hughes din mîinile lui Howard Hawks, în urma unei dispute artistice pe care mi-o imaginez delicioasă). Chiar a produs **Scarface**-ul lui Hawks şi chiar a salvat-o pe Katharine Hepburn, care pe la mijlocul anilor '30 era, în jargon hollywoodian, "otravă pentru *box-office*", plătind din propriul buzunar pentru revenirea ei. Şi chiar a cîştigat războiul pe care, ca proprietar al companiei aeriene TWA, îl declarase companiei Pan Am. Şi, chiar dacă n-a murit în aer (după unele surse, era deja mort atunci cînd a fost urcat în avionul care urma să-l transporte de la Acapulco la Houston, în aprilie 1976), aşa ar fi fost frumos.

Martin Scorsese ştie ce e frumos: în anii '20, un băiat bogat şi sclipitor a pus mîna pe două industrii americane tinere - Hollywoodul şi aeronautica - şi le-a smotocit de parcă ar fi fost jucăriile lui, tot aşa cum, în 1941, un alt copil teribil, Charles Foster Kane, avea să-şi plimbe privirea prin formidabila cofetărie cunoscută lui sub numele de America, alegînd o prăjitură ("M-ar amuza să conduc un ziar"), şi încă una (politica), şi încă una - pînă cînd va ajunge un bătrîn burtos şi tot înfometat, dar prea obosit ca să mai întindă mîna. Cetăţeanul Kane şi cetăţeanul Hughes sînt două imagini gemene ale intrepidităţii americane, şi ambele se întunecă gradat: Hughes şi-a pierdut minţile şi şi-a petrecut ultimii 10 ani din viaţă în apartamente de hotel, la adăpost de lumea care, în ochii lui, dintotdeauna ameninţase să se transforme într-un gigantic focar de infecţie. Unora dintre fanii lui (criticului de film David Thomson, de pildă) li s-a părut întotdeauna că în întunericul acela se poate desluşi un mesaj alarmant despre America - despre cum încurajează un om să-şi dorească totul, pentru ca apoi să-i confişte pînă şi capacitatea de a-şi dori ceva. Alţii (precum scriitoarea Joan Didion) au ales să vadă partea luminoasă:

"Faptul că am făcut un erou din Howard Hughes ne spune ceva interesant despre noi înşine (...), ne spune că sensul secret al banilor şi al puterii, în America, nu-l constituie nici lucrurile ce pot fi cumpărate cu bani, nici puterea de dragul puterii (...), ci libertatea personală absolută, mobilitatea, intimitatea". Asta a fost şi alegerea lui Scorsese.

În **Aviatorul**, Hughes (Leonardo DiCaprio) e un Icar. O să ardă la un moment dat, e inevitabil (Scorsese extrage toată tensiunea posibilă din confruntările lui cu diverse surse de microbi - un peşte fript, un pahar cu apă, o familie ca a lui Katharine Hepburn; şi criza severă dinspre final e o prefigurare puternică a căderii care nu-i departe); dar n-o să ardă chiar *acum* (povestea e oprită la sfîrşitul anilor '40) şi, oricum, această inevitabilitate îi sporeşte frumuseţea. DiCaprio are frumuseţea necesară. Poate să proiecteze năstruşnicia şi ţîfna copilului-minune la fel de convingător ca tînărul Orson Welles şi, fiindcă şi-a păstrat şi silueta fragilă de copil, nu ne lasă să uităm că pe un teren de joacă se întîmplă şi accidente. Atunci cînd, din lipsă de nori, trebuie să întrerupă filmările la superproducţia sa de război, **Îngerii infernului** (1930), cere să i se aducă nori. Atunci cînd îi capătă e fericit - sus în carlingă, filmînd din inima unui viespar de avioane. E o imagine fabuloasă, dar Scorsese taie imediat - dacă vorbeşti despre Hughes trebuie să vorbeşti repede. Trebuie să vorbeşti ca Hepburn (Cate Blanchett). Interpretarea lui Blanchett îi deconcertează pe unii spectatori, dar asta e, probabil, din cauză că se gîndesc mai degrabă la doamna cea demnă din **Ghici cine vine la cină**? şi **Pe lacul auriu**, decît la făptura senzaţională de la sfîrşitul anilor '30 - prinţesa pretenţioasă din **The Philadelphia Story**, zîna zănatecă din **Bringing Up Baby**. *Această* Katharine Hepburn e chemată de Blanchett (performanţa ei e în primul rînd una vocală) în avionul lui Hughes; sau putem să închidem ochii şi să ne închipuim că DiCaprio a intrat într-unul din vechile ei filme. E magie şi e în stilul lui Hughes, care, în cuvintele lui Thomson, "a făcut ceea ce fiecare cinefil singuratic şi timid îşi doreşte să facă": a intrat într-un film de tip hollywoodian şi l-a trăit la înălţimi la care nici Hollywoodul nu putea să se menţină. Pînă cînd filmul s-a rupt.

***Alfie*. Preaiubitul**

Andrei Gorzo
Dilema Veche, martie 2005

În discursul său de la ceremonia Oscar din anul 2000, Michael Caine (care cîştigase – la categoria cel mai bun rol secundar – pentru **Cider House Rules)** i-a prezis lui Jude Law (care pierduse pentru **The talented Mr. Ripley**) că, orice s-ar întîmpla, va ajunge un mare star. Se prea poate să nu fi fost decît mărinimia învingătorului, dar pe mine m-a făcut să mă uit cu atenţie la amîndoi şi să mă gîndesc că omul de pe podium ar fi putut foarte bine să fie tatăl sau chiar bunicul omului din sală: dacă l-ai fi luat pe Caine cel de acum 40 de ani – *cockney*-ul ambiţios, abia ajuns la vîrf – şi ai fi încercat să-ţi imaginezi descendenţa lui pe linie masculină, poate că, după o generaţie sau două de confort şi rafinare, ai fi ajuns la ceva nu foarte diferit de portretul lui Law. Ceea ce nu înseamnă că apariţia lui Law într-o versiune actualizată a rolului care i-a adus lui Caine celebritatea

internaţională va face minuni pentru cariera lui.

E drept, Law e un star adevărat în **Alfie** – îşi impune prezenţa aşa cum nu prea a mai făcut-o de la **Ripley** încoace. N-a făcut-o, de exemplu, în **Closer**, recenta şi usturătoarea anti-romanţă a lui Mike Nichols: în rolul unui tînăr insuficient testat, prost echipat pentru a depăşi cu bine un eventual "moment al adevărului" în faţa unei iubite (asta şi din cauză că evitase orice moment al adevărului în faţa oglinzii), Law evolua ca un luptător de categoria pană – era el însuşi inconsistent în interpretarea inconsistenţei. Dar dacă **Closer** funcţiona şi aşa, **Alfie** ar fi fost de neconceput fără capacitatea starului de a ne scoate din noi înşine, convingîndu-ne de intensitatea superioară a unei vieţi trăite în pielea lui, sau, după cum m-ar corecta multă lume, *în contact cu* pielea lui.

În rolul lui Alfie, care e de părere că un bărbat nu poate avea prea multe prietene, Law e ca un echilibrist ultrarelaxat care îşi permite să fumeze în timp ce evoluează. Chiar *îşi permite* să fumeze, iar faptul că realizatorii îl lasă să facă una ca asta într-un film hollywoodian de azi ne arată cît sînt de conştienţi de incorectitudinea politică a personajului – ce mai contează o deprindere urîtă peste toate celelalte? Ceea ce spune multe despre distanţa dintre Hollywoodul de azi şi viaţa reală. Alfie al lui Michael Caine era un Casanova proletar, hotărît să profite de recenta liberalizare şi diversificare a ofertei erotice în oraşul care de cîţiva ani îşi spunea *Swinging London*.

Privit azi, personajul pare la fel de credibil ca un paragraf de istorie socială. Noul Alfie e mai degrabă un paragraf de fantezie erotică dintr-o revistă *glossy*: operează la New York (evident; cine mai ciuleşte urechea spre Londra atunci cînd vrea *swing*?), e şofer de limuzină şi e *drăgălaş* – un portret al prădătorului sexual ca animăluţ de lux, fără o ţandără din gheaţa ce lucea în ochii lui Caine. Dar nu asta-i problema; atîta timp cît trece de la una la alta – de la femeia măritată (Jane Krakowski) pe care are de gînd s-o lase (prea insistentă) la femeia singură cu copil (Marisa Tomei) pe care iarăşi are de gînd s-o lase (insuficient de frivolă), şi de-acolo, evitînd o femeie pe care a lăsat-o mai demult (prea mult păr pe braţe), direct la femeia celui mai bun prieten (Nia Long), pe care o lasă gravidă –, atîta timp cît Alfie e Alfie, filmul e un divertisment destul de bine împachetat, iar Law e exuberant. Problema e că distracţia n-are cum să dureze. Nu ne ia mult ca să ne dăm seama că ultima jumătate de oră a fost alocată pedepsirii lui Alfie – pentru infracţiunile de sexism, promiscuitate şi calomnie la adresa femeilor cu păr pe braţe – şi pedepsirii publicului (majoritatar feminin) pentru infracţiunea de a se fi simţit bine cu el.

La sfîrşit, Alfie rămîne singur şi se întreabă: "Care-i poanta?". Asta se întreba şi în versiunea din 1966 (realizată de Lewis Gilbert), dar acolo era clar că habar n-are – e genul de om care nu învaţă nimic din propria experienţă. Dar asta mergea în Anglia de atunci; în Hollywoodul de acum, unde corectitudinea politică înlocuieşte cu succes vechiul Cod Hays, un Alfie nu numai că poate, ci *trebuie* să înveţe, să se schimbe, să se autoresponsabilizeze – sau care o fi cuvîntul ăla stupid. Ironia e că noul **Alfie**, cu toată grija lui de a nu ofensa, vădeşte mai puţin respect pentru femei decît **Alfie** cel vechi, cu personajele lui feminine mult mai bine individualizate – fiecare din ele un argument suficient împotriva misoginismului practicat de erou. Şi tot vechiul **Alfie** era cel care, fără a sări în capul personajului ca să-l reformeze, îi ducea egoismul pînă la consecinţele cele

mai sordide – un avort filmat şi jucat cu atîta nerv încît e deranjant şi azi. Diferenţa ţine de chestiile alea două care dacă n-ar fi, nici nu s-ar povesti despre afemeiaţi. Şi e ghinionul lui Law că a încercat să reinventeze rolul lui Alfie într-un timp şi într-un loc în care sînt preferaţi afemeiaţii fără coaie.

Vanity Fair. O democraţie fermecătoare

Andrei Gorzo
Dilema Veche, martie 2005

Vanity Fair are o carnaţie mai bogat pigmentată şi un sînge mai fierbinte decît era de aşteptat în cazul unui film "în costume". Asta e şi din cauză că aşteptările noastre, cînd vine vorba de ecranizări după clasicii literaturii engleze, au fost modelate (dacă nu deformate), în ultimii 20 de ani, de tandemul Ismail Merchant-James Ivory. Cei doi (unul producător, celălalt regizor) nu s-au ocupat exclusiv de clasici (au ecranizat, de exemplu, romanul din 1989 al lui Kazuo Ishiguro, **The remains of the day**) şi nici de englezi (s-au dat şi la *Bostonienii*, poate cel mai american dintre romanele lui Henry James), dar au reuşit cumva să impună impresia că tot ceea ce este bine îmbrăcat şi distins şi de epocă – tot ceea ce, pentru multă lume, se înţelege prin "clasic" şi "englezesc" – trebuie să ajungă la ei ca să fie tratat aşa cum trebuie.

Nu sînt un fan: mi se pare că detectez undeva în formula lor prezumţia nocivă că gusturile lor impecabile, în materie de literatură şi scenografie, asigură automat calitatea cinema-ului pe care ni-l oferă. În orice caz, nu s-ar lansa în vecii vecilor în ceva atît de picant şi de năucitor ca secvenţa aceea din **Vanity Fair**, cînd eroina lui Thackeray, Becky Sharp (Reese Witherspoon), se transformă brusc într-un fel de stea bollywoodiană *avant la lettre* (nu hollywoodiană, ci bollywoodiană: nu L. A., ci Bombay) – vedeta trupei de dansuri indiene create de marchizul de Steyne pentru desfătarea invitaţilor săi.

Realizatoarea filmului, Mira Nair, *este* din India, şi asta nu e singura manifestare a identităţii ei culturale. Există o secvenţă – picnicul în cursul căruia ambiţioasa guvernantă Becky ajunge foarte aproape de inima şi de averea "grăsunului conaş" Jos Sedley – în care, de la atîtea tuşe orientale (acrobaţi, acoperişuri în stil pagodă, o pasăre exotică), aproape uităm că ar trebui să fim pe o pajişte englezească, în vremea cînd – spune Thackeray – "secolul nostru abia trecuse de vîrsta copilăriei". Indianismele erau la modă pe vremea aceea, în lumea lui Sedley şi a lui Steyne, dar ele sînt etalate cu atîta satisfacţie, încît începi s-o bănuieşti pe Nair că indianizînd cu tupeu capodopera unui mare victorian (publicată în 1848), le-o trage celor care s-au îndîrjit atîta să anglicizeze poporul ei.

Dacă-i aşa, cu atît mai bine; nu-i exclus ca însuşi Thackeray să fi binecuvîntat o asemenea iniţiativă. În India s-a născut şi el (a avut şi o soră metisă); acolo şi-a petrecut primii ani din viaţă, înainte de a descoperi vremea englezească, sistemul educativ englezesc – nefericirea. La un moment dat, filmul chiar ne transportă în India, şi e un şoc

– un vis de evadare din locul acela unde a fost îngropată, sub multe straturi minuţios dispuse şi păstrate, orice speranţă privind o comunitate umană respirabilă. Atunci ne izbeşte lipsa de sens a ambiţiei lui Becky: ea urcă în societate cu speranţa că, odată ajunsă la stratul cel mai înalt, va putea să respire, nu se va mai simţi strivită, or întreaga construcţie e închisă, e un mormînt. Asta pentru ea.

Pentru noi, lumea unui mare scriitor englez din secolul 19 e "o democraţie cu adevărat fermecătoare" – cum a spus Nabokov despre lumea lui Dickens –, în care "chiar şi cele mai insignifiante personaje (...) au dreptul să trăiască şi să se manifeste". Nici un film nu putea să găsească loc pentru toată această viaţă, dar e *multă* viaţă în filmul Mirei Nair. De exemplu, e multă viaţă – de tip colcăitor şi păduchios – la reşedinţa lui sir Pitt Crawley (Bob Hoskins cu grobianismul dat tare), pe care Becky îl confundă în primul moment cu un servitor neţesălat şi pe care mai tîrziu îşi permite să-l refuze, atunci cînd el îi propune postul (abia eliberat) de lady Crawley ("Nu vrei să fii păpuşica unui om bătrîn?").

E multă viaţă – de tip vampiric – în marchizul de Steyne (Gabriel Byrne), care pare s-o pîndească pe Becky încă din copilăria ei – din momentul în care se tîrguiesc pentru portretul mamei ei moarte, pictat de talentatul, dar nevoiaşul ei tată. "Şi ai fi fericită să te desparţi de el pentru zece guinee?", o întreabă el, savurînd neajutorarea copilului – perspectiva compromisurilor, a corupţiei ce o aşteaptă – ca un cunoscător ce este. Şi, cum era de aşteptat, e senzaţional de multă viaţă în Reese Witherspoon, pe care de acum înainte îmi propun s-o invoc mental 1) numai sub numele de Becky Sharp; 2) cît de des pot. Cel puţin în prima parte, nu există moment în care mintea ei să nu lucreze, să nu cîntărească, să nu evalueze ceva. Depinzînd de oameni care, chiar adunaţi laolaltă, nu au nici măcar o părticică din spiritul şi din talentul ei, e silită să calculeze la fiecare moment cît să sacrifice şi cît să păstreze din adevărata Becky.

Acest mod de a trăi e prezentat firesc, fără patetism – ăsta-i lotul ei şi nu e loc pentru melodramă; dar pe cît de antrenantă e interpretarea lui Witherspoon cînd se desfăşoară sub ochii tăi, pe atît de emoţionantă devine în amintire.

Violul - *Second Hand*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, iunie 2005

Petre (Mihai Călin) e un om rău. Petre ţine un club dubios. Petre se droghează. Petre pare să şi vîndă droguri. Petre violează virgine. Petre pare dornic să demonstreze, prin mimică şi ţinută, că face cît doi Naşi la un loc - Al Pacino şi Andy Garcia. Petre abuzează de briantină. Petre abuzează de simbolism - are în apartament o colivie plină de păsărele tînguitoare. Mamă, cît de rău e Petre ăsta! Cum a ajuns aşa rău? De unde vine? Scenaristul Radu F. Alexandru şi regizorul Dan Piţa ştiu răspunsul. El are numai trei cuvinte, dar trei cuvinte care s-au dovedit capabile să semene teroare în inimile cele mai tari. Ele sînt: "liceul de muzică". Da, acea legendară pepinieră de mafioţi şi violatori! Păi

de-aia e Petre atît de rău. Ca şi altor capi ai lumii interlope, lui Petre îi place să ţină pe lîngă el vreo două-trei violoniste. (Piţa şi Radu F. sînt primii români care s-au încumetat să denunţe conexiunea arhicunoscută, dar mereu trecută sub tăcere, dintre cele două medii.) De una dintre ele, Andreea (Alexandra Dinu), el este chiar îndrăgostit; mai precis, e într-o stare pe care el însuşi, într-o conversaţie cu dublul său din oglindă, o analizează astfel: "Duhurile rele îmi spun s-o regulez, duhurile bune - să n-o regulez.". Acuma, duhul cinematografului ar spune că o asemenea dilemă putea fi comunicată spectatorului şi prin tehnici mai subtile decît aceea În Care Un Personaj Începe Brusc Să Vorbească Singur, dar pînă la urmă, important e să se înţeleagă despre ce e vorba. E vorba despre un bărbat care se urăşte pentru că nu poate iubi şi care nu poate scăpa de chinul ăsta decît printr-un act odios, care să dea satisfacţie întregii sale uri. Ah, barosanii ăştia cu studii de muzică clasică! Pînă şi atunci cînd violează, ei au nevoie de motive serioase, livreşti, dostoievskiene. Piţa şi Radu F. par mînaţi de convingerea că un violator oarecare ar fi un subiect vulgar, nevrednic de ei, dar un violator finuţ, un violator-violonist - asta e deja artă.

Ei bine, nu e. Un om ca Petre n-a existat, nu există şi n-ar putea să existe niciodată altundeva decît în mintea unui scriitor sclifosit şi decuplat de la realitate. Mihai Călin se luptă să priponească această creatură într-o specie de realism emoţional; caută cu îndîrjire sufletul lui Petre şi chiar găseşte ceva sucit şi purulent în spatele cuvintelor de tinichea. E un actor serios şi bine pregătit, dar chiar îşi închipuie că talentul său - că *orice* talent actoricesc - poate să reziste la nesfîrşit întîlnirilor anuale cu ideile şi cuvintele lui Radu F.? (Anul trecut a fost **Damen tango**.) Şi, admiţînd că de data asta ar fi reuşit să treacă de Radu F., chiar îşi închipuia că Piţa o să-l lase să scape? Călin încearcă să facă un portret, iar Piţa, adăugînd prosteşte la *look*-ul de mahăr (briantină, trabuc, ochelari de soare purtaţi în casă), îl tot împinge spre caricatură. Despre interpretarea Alexandrei Dinu nu vreau să vorbesc: orice descriere ar părea o cruzime, deşi cruzimea ar trebui trecută pe nota de plată a realizatorilor, care au luat o actriţă neprofesionistă, deci lipsită de apărare, şi au lăsat-o complet descoperită. Deci înapoi la realizatori. Domnule Radu F., permiteţi-mi să supun atenţiei dumneavoastră o problemă de psihologie: dacă aţi fi o liceană virgină, de familie bună, cu pasiunea muzicii clasice, şi aţi descoperi că Petre, băiatul ăla drăguţ din banca a treia, s-a transformat peste noapte în Nicu Gheară, chiar ar continua să vă facă plăcere să vă pierdeţi nopţile cu el şi cu briantina lui de neam prost? Cu mult înainte de viol, briantina aia ar fi fost de-ajuns ca să îndepărteze orice fată cu gust. Şi acum, o problemă de scenaristică: se dă o eroină; după 30 de minute, se dă un viol; după încă 5 minute, se dă de înţeles că eroina nu va găsi niciodată curajul de a depune plîngere. Nu rezultă un impas? Nu-l obligaţi pe violator să facă *el* ceva - s-o mai violeze o dată (şi, eventual, încă o dată)? Şi, mai rău, nu-l încurajaţi *pe Piţa* să facă ceva - să umple golul cu "măiestria" lui regizorală (obezi, estropiaţi, machiaje groteşti)? În alte filme ale lui Piţa, astfel de momente duceau cu gîndul la o parodie după Fellini; acum duc cu gîndul la o parodie după Piţa parodiindu-l pe Fellini. Sigur, există şi lucruri mai rele: există secvenţa în care Petre angajează o secretară. Ea începe să turuie limbile străine şi programele de calculator pe care le ştie, dar el alege s-o testeze în sistemul IPPLS (În Picioare Pe La Spate). Ce-i cu femeia asta? Dacă într-adevăr cunoaşte toate limbile şi programele alea, ce-o obligă să se angajeze la omul ăsta, în felul ăsta? Dacă n-are altă calificare decît IPPLS-ul, atunci de ce continuă să bolborosească nume de programe? Ca să rîdem de ea?

Nu se ştie. Realizatorii nu simt nevoia să ne mai spună nimic; ea nu contează, e ca o femeie gonflabilă care, după ce şi-a îndeplinit funcţiunea, s-a dezumflat. Dacă secvenţa asta îi recomandă pe autori pentru vreun gen de film, în nici un caz nu e vorba despre drama unei femei înjosite şi brutalizate. E vorba despre porno.

Cauze drepte - *Kingdom of Heaven*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, mai 2005

Povestea mea preferată despre Ridley Scott s-a petrecut în 1981, în prima zi de filmare la **Blade Runner**, cînd directorul de producţie l-a sunat pe producător ca să-l înştiinţeze că aveau o mică problemă: regizorul nu părea dispus să filmeze altceva decît nori de fum. Ideea era ca **Blade Runner** să fie un *thriller* SF, bugetul lui era imens şi unii dintre oamenii care băgaseră bani în el o făcuseră în schimbul promisiunii că va fi ca **Războiul stelelor**; dar Scott n-avea treabă, el filma nori de fum. Şi asta face în continuare, cu aceeaşi migală, în epopeea lui despre cruciade, **Kingdom of Heaven**, numai că aici predomină norii de praf sau - pur şi simplu - norii. Dar mai sînt şi fulgi de zăpadă (în prima jumătate de oră, plasată în Franţa), şi, la un moment dat, fulgi de zăpadă cu soare. Există un cadru care ne prezintă iniţial un şir de călăreţi, văzuţi de la nivelul unui oştean căzut, pentru ca apoi camera să se ridice mult deasupra călăreţilor şi a sinistrei lor descoperiri - o vale înţesată de cadavre, atrăgînd cîrduri peste cîrduri de vulturi. Prima chemare a lui Scott a fost către artele plastice şi, oricît de radical pare să-şi fi reorientat ambiţiile - dinspre muzeu spre multiplex -, nu poate fi acuzat că a abandonat-o. Cel mult se poate comenta că nu-i aşa greu să faci imagini care să ia ochii, atunci cînd le faci cu bugete ca ale lui Scott, dar uite că în Hollywoodul de azi e foarte greu, judecînd după bugetele care se cheltuiesc zilnic pe imagini oarecare. Nu, ochiul meticulos şi veşnic aţîţat al lui Scott nu poate fi pus la îndoială; profunzimea acestui ochi este cea care rămîne uneori sub semnul întrebării. Scott a intrat în cinema prin publicitate şi publicitarul din el, cu tendinţa sa de a împopoţona fiecare imagine, de a-şi calibra fiecare cadru cu gîndul la *knock-out*, e la fel de vizibil ca artistul plastic. (Dacă n-ar fi fost, artistul ar fi avut mai puţine şanse de a primi comanda unor *blockbuster*-uri ca **The gladiator** şi **Hannibal**.) Atunci cînd Spielberg filmează un masacru, în **Saving private Ryan**, el are grijă ca nimic din ce vedem să nu ni se pară *frumos* (deşi bineînţeles că e o frumuseţe de secvenţă), în timp ce Scott e tentat de decorativism - masacrele lui sînt întîi de toate plăcute ochiului, şi asta nu numai într-un film istoric ca **Kingdom of heaven**, ci chiar (pe alocuri) în ceva ca **Black Hawk Down**, unde intenţia proclamată era aceea de a duce filmul de război la limita suportabilului. Dar destul cu asta; o epopee mai are nevoie şi de alte chestii, pe lîngă frumuseţe. Ce mai are de oferit **Kingdom of heaven**?

Trimiteri la prezent. Acţiunea începe în 1186, într-un interval de pace, clădit cu greu pe respectul reciproc dintre doi oameni de onoare - regele Ierusalimului şi inamicul său, formidabilul Saladin. Dar zilele regelui sînt numărate (e bolnav de lepră) şi dorinţa unora de a se vedea căţăraţi pe munţi de cadavre, ca să fie mai aproape de paradis sau, pur şi

simplu, ca să domine toate cele de pe pământ, devine greu de stăpînit, ca un cîine care ameninţă să rupă lanţul. E de notat repartiţia echilibrată - *prea* echilibrată - a dozelor de raţionalitate şi îndîrjire criminală, în cele două tabere: parcă ar fi fost calculate de un program special de scris scenarii, unul care-ţi permite să acoperi probleme sensibile *fără să atingi* punctele sensibile. Excelent program! Filmul reuşeşte să nu spună nimic - nimic riscant - nici despre delirul războinic religios, nici despre mimarea acestuia în scopul cîştigului lumesc, dar parcă şi-ar drege mereu glasul, pregătindu-se să înceapă. În fine, cînd a venit momentul ca eroul, Balian de Ibelin (Orlando Bloom), să le vorbească locuitorilor Ierusalimului, ca să-i mobilizeze pentru rezistenţa la asediu, eu, unul, am fost uşor surprins de ideile lui: cică cetatea nu contează, e doar piatră; contează locuitorii - şi, ca să arate cît de mult contează, Balian îi face pe toţi cavaleri. Aha! Deci adevăratul regat al cerului e un stat egalitarist şi laic. Ia să mai stea şi Dumnezeu la locul Lui! E un discurs liberal foarte frumos şi îi face o cinste deosebită unui cruciat de la 1187, dar cu greu se poate susţine că pune într-o lumină interesantă tematica războaielor sfinte. Dar asta contează mai puţin la multiplex. Contează energia cu care Balian intră în acţiune odată ce regele a murit şi cetatea a fost înconjurată de sarazini. Şi regele moare - nu înainte de a-i oferi lui Balian şansa de a-i fura tronul (şi soţia, care pe lîngă faptul că e Eva Green din **The dreamers**, îl mai şi iubeşte) belicosului Guy de Lusignon. Şi ce face Balian? Refuză, fiind prea cavaler ca să-i răpească lui Guy dreptul de a nenoroci creştinătatea. Merge să mediteze şi să aştepte asasinii trimişi de Guy. Şi atunci am realizat cît îmi lipseşte energia de bivol a **Gladiatorului**: filmul ăla putea să te obosească, putea să-ţi lase impresia că a tropăit peste tine, dar avea un erou adevărat. Pe cînd băiatul ăsta e prea gingaş, prea aerian pentru o epopee.

La beţie - *Modigliani*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, iunie 2005

Modigliani se deosebeşte de alte filme despre pictori prin refuzul său de a neglija urechea spectatorului în favoarea ochiului. Urechea spectatorului care vă vorbeşte n-a mai avut parte de mult de atîtea senzaţii deopotrivă deconcertante şi delicioase. Hai să începem cu începutul. Sîntem într-o cîrciumă pariziană din 1919 şi încercăm să depăşim momentul acela dificil de la începutul oricărui film biografic, cînd un regizor agitat (e şi-n interesul lui să rezolve repede chestiunea jenantă a prezentărilor) ne arată diverşi indivizi şi ne zice: "Ăla e Utrillo! Grasul ăla e Rivera! Grasul ălălalt e Picasso!", şi ceva din noi încă se împotriveşte: "Zi să mori tu! Picasso pe dracu'!". Dar ce se aude? "Ionel, Ionelule"? "Ionel, Ionelule"! Sau, mai exact, "Ionel, mon Ionel", în interpretarea Loredanei. Îl luăm ca pe un dar - un omagiu adus de regizorul Mick Davis nobilelor meleaguri care au făcut tot ce-au putut ca să intre în rolul Parisului interbelic (**Modigliani** a fost produs în studiourile Mediapro) şi, înveseliţi, mergem mai departe. Spre momentul liric în care Modigliani (Andy Garcia) şi iubita lui, Jeanne Hébuterne (Elsa Zylberstein), se zbenguie pe străzi şi spre cerul Parisului urcă un cîntec - "La Vie en rose". S-ar putea să vi se pară o alegere neinspirată, dar luaţi-o aşa: pe ce muzică să se mişte Modigliani,

un artist care s-a aflat mereu înaintea vremurilor sale, dacă nu pe una care avea să fie compusă abia la vreo 20 de ani după moartea lui?

Există multe porţiuni de coloană sonoră pe care aş fi vrut să le analizăm împreună (ce-i cu *sound*-urile algeriene care se aud la un moment dat?), dar permiteţi-mi să trec la secvenţa mea preferată - un montaj paralel cu şase artişti lucrînd contra cronometru la tablourile cu care vor participa la o competiţie importantă. Efectul montajului e în sine încîntător - oricine a văzut vreodată un film "cu bătăi" va revedea negreşit, printre lacrimi de rîs, acele montaje în care viitorii adversari sînt prezentaţi în paralel, făcînd flotări, spărgînd cărămizi, repetîndu-şi schemele în vederea babardelii de-a doua zi -, dar cu tot cu muzică e divin. E una dintre secvenţele acelea anapoda - dar *perfect* anapoda, fiecare părticică anapoda părînd să pice *exact* la locul ei, acolo unde-şi poate da sufletul cu maximum de folos pentru ca întregul să fie *desăvîrşit* de anapoda - care fac ca meseria mea să merite făcută. Mai întîi intră o corală în latină; peste care intră un *beat*; şi apoi se porneşte un hip-hop franţuzesc, care armonizează dezlănţuirile solitare ale celor şase artişti-atleţi şi le asigură un binemeritat orgasm sincron. Amin. Una peste alta, un *soundtrack* nepreţuit. Nu m-aş fi mirat dacă la un moment dat intra şi Pavel Stratan: "Îi drept că dacă beu mai des, mai des mă traje să fumiez. / Fumiez, iar după şe fumiez, înşep să beu mai des.". Cum de nu s-a găsit nimeni să-l atenţioneze pe regizor că avea acolo temele majore ale filmului?

Ce-i drept, temele respective au fost, oricum, scrupulos purecate, şi, într-o epocă în care majoritatea vedetelor hollywoodiene consideră (greşit) că e de datoria lor să fie şi modele de viaţă sănătoasă, aş fi tentat să aprob ideea unei (lungi: două ore) lecţii de fumat şi băut, ţinută de un star de talia lui Garcia. Dar ce învăţăm în timpul ăsta despre Modigliani? Întrebarea poate părea nedreaptă: la urma urmei, din atîţia cineaşti cîţi s-au simţit chemaţi, de-a lungul timpului, să dramatizeze povestea cutărui sau cutărui artist, puţini au reuşit (puţini au încercat) să reconstituie şi să reprezinte onorabil drama esenţială - cea a relaţiei dintre un om şi talentul său: lungul şi lentul proces de explorare şi exploatare, de expandare şi rafinare, un proces predispus la poticneli şi blocaje, sortit să se desfăşoare în linişte şi-n obscuritate - deci nu tocmai genul de proces pe care cinematograful popular visează să-l studieze. Deci nu e de mirare că **Modigliani**, deşi clar impresionat de ideea de artă, îşi doreşte, în adîncul sufletului său, să fie un film de acţiune. Nicicînd nu se trădează mai spectaculos decît în Secvenţa Celor Şase Artişti Dezlănţuiţi (care merită să intre în orice bibliografie a kitsch-ului), dar se trădează tot timpul - transformă viaţa lui Modigliani într-un colaj "dinamic" de exhibiţii alcoolice, confruntări cocoşeşti cu Picasso, confruntări cu Copilul-care-fusese, amintiri traumatizante şi răsuciri spasmodice, melodramatice, ale destinului. Pe scurt: o învălmăşeală; după ce ieşi din ea, ţi-e şi greu să te gîndeşti, în primul moment, la perioadele de concentrare şi muncă susţinută pe care le atestă cele peste 400 de tablouri în ulei (başca sculpturile, acuarelele şi desenele) lăsate de Modigliani în urma lui.

Filmul nici nu-şi face timp să ne spună că omul a fost şi sculptor; e prea ocupat să nu scape nici unul din ingredientele vechi, fade şi vulgare ale pitorescului boem. E făcut din inimă - e, clar, filmul cuiva care se îmbată cu cuvinte ca "artă" sau "Montmartre" -, dar ce pot eu să zic? Doar atît: zi-le, Loredana! "Ionel, Ionelule, nu mai bea, băiatule...".

Prăpăd - *War of the Worlds*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, iulie 2005

Permiteţi-mi să spicuiesc din notiţele pe care le-am luat la **Războiul lumilor**: "După aprox. 15 minute începe prăpădul. Este - care-i cuvîntul?... Cruise alergînd pe stradă şi în jurul lui aoleo uite ce-i acolo s-a mai făcut dar chiar aşa nu s-a mai făcut... un feribot răsturnîndu-se şi aoleo ce-i acolo... prăpădul la Spielberg e pur şi simplu mai prăpăditor decît la alţii... e un fel de - care-i cuvîntul?". Şi o ţin tot aşa pe multe pagini: jalnic, nu? Principala obligaţie a unui cronicar de film, aşa cum o înţeleg eu, nu este aceea de a nota filmul pe o scară de la 1 la 10, şi cu atît mai puţin aceea de a avea dreptate; este obligaţia de a le oferi eventualilor spectatori o prefigurare cît de cît sugestivă, un *avant-goût* cît de cît lămuritor al experienţei care-i aşteaptă în sala de cinema. Eu, unul, mă bazez pe notiţe. Şi iată la ce hăuliri de neputinţă, la ce fleşcăire totală a vînei descriptive mă reduce un film de Spielberg! Li se întîmplă şi altora, mai buni: atunci cînd Spielberg e-n formă, cînd se aprinde, decolează şi iese în spaţiul lui pur cinematografic, presupun că şi cele mai meşteşugite cuvinte lansate pe urmele lui de presa lumii încep să dea rateuri, să-şi piardă elanul şi să bufnească de pămînt ca bolovanii.

De data asta, felul în care ia startul, fluenţa şi economia mişcărilor expozitive par să indice, dacă nu o formă maximă, cel puţin una medie - poate nu chiar un **Minority report**, dar nici un **Jurassic Park**. Îl cunoaştem pe erou (Tom Cruise) - un muncitor din New Jersey, divorţat, tătăl de weekend al unui adolescent melancolic şi al unei fetiţe pline de personalitate. Îl vedem epuizîndu-şi rapid firavele resurse paterne şi rămînînd descoperit, inutilizabil (ca de obicei, presupunem). Şi în tot acest timp vedem lumina. E ca după ploaie, dar parcă şi mai şi: cînd se revarsă generos, spielbergian, cînd se retrage toată o dată, lăsînd o lume plouată, frisonantă, sub un cer încă neîmpăcat. Pe cer se produc deplasări şi alinieri spectaculoase, ca pentru o mare furtună, şi norii aduc vînt. Ciudat este că vîntul bate tot spre nori. În fine, cade primul fulger, urmat de alte 25 - şi toate cad în acelaşi loc. În jurul găurii fumegînde din asfalt se adună lume. Apoi asfaltul crapă, se face bucăţi şi pămîntul îl înghite. Din groapă ies nişte tripozi gigantici, de metal. Ce urmează nu seamănă cu nici un alt "război al lumilor", cu nici o invazie extraterestră regizată vreodată. O diferenţă ar fi că asta nici nu pare regizată: nu surprinzi clădirile aşteptînd cochete pînă cînd cadrul e perfect şi toată sala cu ochii pe ele, ca să poată exploda în condiţiile cele mai avantajoase; nu ai de-a face cu o lume care-şi întîmpină sfîrşitul cu gîndul la impresia artistică. De fapt, care lume? În cîteva secunde, din lumea care se adunase pe stradă, în jurul gropii, nu mai rămîne nimic, nici măcar strada - doar o peliculă subţire de cenuşă pe hainele şi în părul lui Cruise. Năprăsnicia asta e opusul dichisului, al jubilaţiei, al "*allez, hop*"-urilor şi "*et voilà*"-urilor de circari, cu care autorii unui film ca **Independence day** (1996) dirijează sfîrşitul lumii. Mai degrabă te duce cu gîndul la secvenţa debarcării în Normandia din **Saving private Ryan**, filmul în care Spielberg a venit cu un nou mod de a aranja spectacolul haosului şi al grozăviei - astfel încît publicul să perceapă haosul şi nu aranjamentul, grozăvia şi nu spectaculosul. Ceea

ce pare să indice că Spielberg ar vrea să-i luăm în serios pe extratereştrii ăştia. Şi de ce nu? Susan Sontag - rareori descrisă ca o persoană neserioasă - privea filmul SF ca pe o importantă contribuţie modernă la tratarea unuia dintre cele mai vechi subiecte ale artei - dezastrul: "Filmele recente (...) au o morbiditate decisă, accentuată (...) de credibilitatea vizuală, care contrastează puternic cu filmele mai vechi. Realitatea istorică modernă a dezvoltat mult imaginaţia dezastrului". Pe de altă parte, ea scria asta în 1965. Între timp, **Independence Day** avea să arunce genul în faza lui decadentă, în care imaginaţia dezastrului, în lipsa unei realităţi istorice care s-o alimenteze, se hrăneşte numai cu inovaţii tehnologice şi produce spectacole decis-absurde - nu coşmaruri, ci capricii ale unei civilizaţii care ştie prea bine că e invulnerabilă. Dar între timp s-a mai întîmplat ceva: 9/11/2001. Unii comentatori au prezis atunci dispariţia genului, lucru care nu s-a întîmplat. Dar o recucerire a importantului statut pe care i-l recunoştea Sontag - acela de coşmar colectiv -, o reabilitare a imaginaţiei dezastrului, aşa ceva părea să se impună. Ceea ce poate să explice de ce Spielberg, omul care a făcut **E.T.**, s-a apucat să facă aşa ceva, acum, în felul ăsta. **Războiul lumilor** nu e în nici un caz o parabolă; e ceea ce pare. Dar e înnegurat, decis-morbid, obsedat de vulnerabilitate şi de neajutorare - un film făcut în vremuri interesante, faste pentru imaginaţia dezastrului. Mi-a plăcut, dar dintr-un motiv sau altul ezit să-l numesc o bucurie.

Insule în derivă - *The Island*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, septembrie 2005

Despre moartea iminentă a cinematografului popular se vorbeşte de mult (cam de la naşterea lui), deci hai să nu fim prea apocaliptici la ora asta: dacă nu s-a întîmplat pînă acum, e foarte posibil să se mai amîne un pic. Dar hai să nu fim nici nedrepţi - să recunoaştem că, dacă nici în viitorul apropiat nu se va întîmpla nimic, nu va fi din vina lui Michael Bay. *El* a încercat. În filme ca **Bad Boys, The Rock, Armageddon** şi **Bad Boys II** (realizate sub supravegherea producătorului Jerry Bruckheimer), el a redefinit filmul de acţiune ca pe o subspecie a filmului porno - ceva care te prinde fără să te captiveze, te ţine fără să te intereseze şi te excită fără să te trezească, ceva dezmăţat, dar nu şi jucăuş, glumeţ şi totuşi lipsit de umor, exploziv şi totuşi necathartic.

Nu mă înţelegeţi greşit. Consider că opera lui Bay e una profund personală şi că **Bad Boys II** e filmul unui autor aflat la maturitate: e filmul în care Bay se apropie cel mai tare de unul dintre idealurile sale - acela de a distruge, în decursul unei singure urmăriri, mai multe maşini decît orice precursor; conţine cea mai curată expresie a umorului său - un cadru cu doi şobolani care fac sex; şi este filmul în care Bay reuşeşte să concentreze o întreagă viziune, un fel de a gîndi, în cîteva cuvinte - cum face Thomas Hardy în **Jude neştiutul**, atunci cînd îl pune pe erou să se roage, să cheme în ajutor un înger, şi ne indică scurt că "nu veni nimeni" - "nimeni nu vine niciodată". La Bay, indicaţia este: "Toată lumea să tragă în toată lumea!".

Ceea ce nu te pregăteşte pentru primul act din **The island** - o jumătate de oră de SF intelectualist, oarecum retro, vag psihedelic şi uşor rizibil. Personajele trăiesc într-un fel de clinică hi-tech amenajată sub pămînt, poartă treninguri albe şi răspund la nume ca Lincoln Şase-Echo şi Jordan Doi-Delta. Sînt supravieţuitorii unui misterios dezastru în urma căruia întreaga planetă - cu excepţia unei insule paradisiace - a fost contaminată şi acum trăiesc sub cea mai strictă supraveghere medicală (nu sînt lăsaţi să-şi aleagă singuri mîncărurile şi băuturile, nu sînt lăsaţi să se atingă), aşteptînd să cîştige la loterie - sistemul ales de conducere pentru a stabili ordinea în care oamenii vor intra în posesia locurilor ce-i aşteaptă pe insulă. Nu se înţelege ce rost are sistemul ăsta, dar nimeni nu caută să înţeleagă; toţi sînt cuminţi şi lipsiţi de curiozitate - cu excepţia lui Lincoln Şase-Echo (Ewan McGregor), care, după trei ani petrecuţi acolo, începe să suspecteze şi să iscodească. Şi astfel descoperă că nici el, nici tovarăşii lui nu sînt oameni. Sînt clone - copii ale unor VIP-uri de afară, poliţele lor de asigurare, rezervele lor de organe. Nu există nici o contaminare - această amintire comună le-a fost implantată clonelor o dată cu cele cîteva amintiri individuale despre bunicuţe şi biciclete din copilărie. Şi nu există nici o insulă - tot ce cîştigi la loterie este un loc pe masa de disecţie.

Pe de altă parte, tot nu înţeleg ce rost are sistemul ăsta: nu e o şaradă cam laborioasă şi costisitoare, dat fiind faptul că victimele sînt oricum docile, teoretic incapabile de revoltă? Dacă tot poţi să le implantezi orice amintire, de ce nu le implantezi una în care descoperă încîntaţi - sau află de la bunicuţa - că scopul lor suprem în viaţă este să fie ascultători, să bea şi să mănînce ce le spune nenea doctorul şi să fie tăiaţi de Crăciun? Şi, fiindcă veni vorba, cum se face că eroul şi prietena lui (Scarlett Johansson) continuă să-şi folosească numele de Şase-Echo, respectiv Doi-Delta, atunci cînd fug în lume, fără să realizeze că pe majoritatea oamenilor nu-i cheamă aşa? Aşa-i striga pe ei bunicuţa? Pe de altă parte, ce rost are să iei la bani mărunţi un film construit pe vechea premisă (pe care ai fi zis că Discovery a reuşit s-o demoleze) că dacă te clonezi obţii un individ exact ca tine, de vîrsta ta şi, eventual - vorba lui Woody Allen din **Sleeper** -, gata îmbrăcat în costum?

Island n-are minte, dar, cel puţin în prima parte, speră că, dacă e bine-crescut şi se abţine de la explozii, o să-i crească una - un exerciţiu de autoprivaţiune, de amînare a satisfacţiei, care-l face unic în opera lui Bay. Sigur, mai e şi **Pearl Harbor**, dar acolo n-avea de ales - era obligat să stea după fundul japonezilor pînă cînd se hotărau să atace; abia după aceea îşi putea permite să se destrăbălеze - stînd (foarte la propriu) după fundul *rachetelor* japonezilor. **Island** nu atinge vulgaritatea aceea: în cursul marii sale urmăriri nu sînt distruse destule maşini (deşi Bay îşi dă silinţa: îl pune pe Şase-Echo să arunce pe autostradă cu osii de tren); nu există sex între şobolani (numai între clone, dar nu vreţi să aflaţi cum e); nu toată lumea trage în toată lumea. E unul dintre filmele lui minore. Dar măcar se termină frumos, cu toate clonele ieşite la lumina zilei, împrăştiindu-se pe coline în treningurile lor albe. Asta e o altă specialitate de-a lui Bay: poemul cu care poţi să vinzi produse electro-casnice.

Multă ură - *The Merchant of Venice*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, septembrie 2005

The Merchant of Venice / Neguţătorul din Veneţia se deschide, destul de previzibil, cu un scurt text ce rezumă situaţia evreilor din Veneţia sfîrşitului de secol XVI: demonizaţi, ghetoizaţi, căutaţi pentru serviciile lor de cămătari, detestaţi şi mai tare din acelaşi motiv, lipsiţi de apărare împotriva ocazionalelor demonstraţii de habotnicie sanguinară. Vedem o astfel de demonstraţie: un cămătar e aruncat într-un canal, în vuiet de ocări creştineşti şi în ţipuiala prostituatelor cu sînii goi care par să-i cunoască bine pe creştinii ocărîtori; un alt cămătar, un bărbat mărunt, cu mişcări furtive (Al Pacino), încearcă să-l abordeze pe nobilul Antonio (Jeremy Irons), care-l scuipă; la căderea nopţii, trei creştini mascaţi aşteaptă în faţa sinagogii şi, oricît de bine am şti că se află acolo din dragoste - Lorenzo e îndrăgostit de Jessica, fata cămătarului Shylock -, pînda şi măştile ne fac să ne gîndim la profanări şi incendii.

Din fericire, filmul ne coboară imediat de pe înălţimile astea isterice în adîncurile melancoliei lui Antonio - în celebra lui lagună privată, neiluminată şi cu atît mai rezonantă, de tristeţe fără explicaţie. Acolo îl găseşte frumosul Bassanio, care după ce se recunoaşte, cu graţie, grozav de îndatorat "în bani şi în iubire" la prietenul său, se îndatorează şi mai rău - are nevoie de bani ca să i se poată înfăţişa "mîndrei doamne" căreia vrea să-i cîştige iubirea -, după care-şi răsplăteşte prietenul cu un sărut. De data asta, tristeţea lui Antonio s-ar putea să aibă o explicaţie. Eu, unul, sînt mulţumit: Antonio mi-a făcut întotdeauna impresia unui om neîmpăcat cu sine (tristeţea aia a lui, incomunicabilă, corelată cu risipa lui de mînie virtuoasă, anticămătărească); cît despre Bassanio, niciodată nu m-am putut debarasa de suspiciunea că, în pofida elocvenţei lui şi a inspiraţiei de a alege lăcriţa de plumb, în defavoarea aurului şi argintului, el rămîne un filfizon. Şi, într-adevăr, în prima parte a filmului lui Michael Radford, pare mai filfizon ca niciodată; e interpretat de Joseph Fiennes (Shakespeare din **Shakespeare in love**), deci are ochii ăia toropitori (plus genele, care se transformă instantaneu în singurul umbrar din zonă), şi şi-i foloseşte intens pe pielea fiecărui personaj, bărbat sau femeie, cu care vine în contact, de parcă ar şti că altceva nu are. Dar se dovedeşte că are. Acest Bassanio creşte cu adevărat, contemplînd nenorocirea în care Antonio a intrat ca să-l ajute pe el şi descoperind întreaga minunăţie a Portiei (Lynn Collins), şi Fiennes (care trece de obicei - mai ales în comparaţie cu fratele său Ralph - drept o prezenţă de categoria pană: un Laertes în umbra lui Hamlet) face din creşterea asta ceva frumos şi proaspăt. La final, nimic nu pare să-i umbrească viitorul alături de Portia, dacă nu-l punem la socoteală pe Antonio, iar acesta e o umbră şi nimic mai mult - tristeţea lui ascunsă pare să-l fi dematerializat. (Are un moment superb de slăbiciune stăpînită - Irons curat -, atunci cînd trebuie să repună inelul Portiei pe degetul celuilalt bărbat.)

Mult mai nesigură e fericirea ce-ar trebui s-o aştepte pe Jessica (Zuleikha Robinson, a cărei interpretare ne atinge în feluri ce ţin mai curînd de filmul mut decît de tradiţia shakespeariană): deşi s-a creştinat, nu pare să-şi găsească locul în tabloul de familie creştină fericită. Deşi el are faimoasa tiradă despre "omul ce n-are muzică în suflet", Lorenzo al ei nu progresează prea mult dincolo de impresia pe care ne-o face iniţial - aceea că e un golan din anturajul lui Bassanio (nici interpretul, Charlie Cox, nu e chiar

veriga cea mai puternică din distribuţie) -, şi fuga lui cu Jessica (şi cu ducaţii tatălui ei) nu e tratată romantic, ci comic.

În schimb, tînguiala lui Shylock la descoperirea pierderii nu e comică: în interpretarea lui Pacino, "Fiica mea! Ducaţii mei!" nu e strigătul unei inimi meschine care nu ştie ce să jelească mai tare, ci bolboroseala unei inimi care pur şi simplu încasează val după val de durere. Pacino, după cum se ştie, nu vine din şcoala clasică, ci din şcoala realismului psihologic, şi, la fel ca-n filmul său după (şi despre) **Richard al III-lea**, el nu stă prea mult să dezmierde bogăţia versului, ci scurmă în ea, încercînd să ajungă înapoi la proza cotidiană care ar fi putut să curgă prin minţile şi prin inimile acestor personaje. Richard-ul său mi s-a părut cel mai bun Richard *cinematografic*, pentru că pe Pacino nu-l interesa *spectacolul* răutăţii personajului (pe care Olivier îl coregrafiase atît de glorios) - îl interesa să ajungă la miezul ei incasabil şi rece, care, odată identificat, devenea incandescent sub ochii noştri. La fel se întîmplă cu mîndria schilodită a lui Shylock în secvenţa procesului, cînd evreul crede că-şi poate lua revanşa împotriva persecutorilor săi, vorbind chiar în numele legii lor. Pacino e protagonistul ideal al unui *Neguţător* cinematografic - adică al unui *Neguţător* care, întîi de toate, e dator să ne înţepe plămînii cu aerul otrăvit al Veneţiei de-atunci, să ne împingă pe străduţele sinistre pe care un cămătar bătrîn ar fi putut să-şi tîrşîie paşii sub povara lui de ură.

Pe săturate - *Charlie and the Chocolate Factory*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, septembrie 2005

Uite aşa se începe o poveste: a fost odată ca niciodată, dar cît mai aproape de zilele noastre, într-o lume ca a noastră, dar mai altfel - două treimi cartier muncitoresc englezesc la o treime fantazie gotică -, un băieţel sărac pe nume Charlie (Freddie Highmore), care n-avea parte decît de un baton de ciocolată pe an, de ziua lui. Pînă cînd misteriosul Willy Wonka, eremiticul proprietar al fabricii de ciocolată din oraş, genialul inventator al îngheţatei care nu se mai topeşte şi al gumei de mestecat care nu-şi mai pierde gustul, hotărî să organizeze un concurs: cinci Bilete Aurii fură puse în circulaţie, ascunse în pachetele a cinci batoane de ciocolată, găsitorii urmînd să petreacă o zi întreagă în fabuloasa fabrică. Şi astfel, într-o bună zi, Charlie fu pălit de un miracol. Dar nu de ziua lui (cum ne aşteptam cu toţii) - atunci cînd îşi desfăcu ciocolata sub ochii plini de dragoste ai întregii familii, şi unica lui şansă se topi ca un fulg de zăpadă. (La care el, înfrînîndu-şi dezamăgirea cu o nobleţe de erou dickensian, rupse ciocolata în bucăţi egale şi-i întinse fiecărui părinte şi bunic cîte una, curmîndu-le protestele cu cîteva cuvinte grave, de o rezonanţă - din nou - dickensiană.) Şi nici măcar atunci cînd unul dintre bunici îşi adună toate economiile ca să-i mai cumpere una; nici atunci nu s-a întîmplat nimic. Dar pe noi, aceste tensionări şi dezumflări succesive ne-au înmuiat atît de mult încît, atunci cînd Charlie desface, în sfîrşit, ciocolata norocoasă, sîntem complet lipsiţi de apărare, gata să ne prosternăm în faţa norocului său. Mai ales că, între timp, am avut plăcerea de a-i cunoaşte pe ceilalţi patru fericiţi: un mîncău; o prinţesină; o roboată

programată (de maică-sa, fostă Miss) să cîştige (orice, numai să cîştige); şi un *wunderkind* supărat, care şi-a asigurat biletul *hacker*-ind sistemul şi căruia nici măcar nu-i place ciocolata. Plăcerea constă, desigur, în anticiparea pedepselor pe care Roald Dahl, autorul cărţii originare şi Tim Burton, autorul filmului, le-au pregătit pentru ei; pedepse cu atît mai binevenite cu cît vor fi mai crude şi mai sinistre - în stilul care-l face pe Dahl atît de incitant în ochii copiilor şi atît de suspect în ochii părinţilor cu idei naive despre copii.

Administratorul pedepselor e Wonka însuşi (Johnny Depp), care este şi mai rău decît în carte: cînd se încontrează cu cele patru pramatii, el nu se joacă, ci le-o zice cu sete, cu muniţie adevărată şi cu intenţia de a provoca pagube maxime, ca Jim Carrey în **Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events** - cel mai bun film pentru copii pe care l-am văzut anul acesta şi, nu întîmplător, o ecranizare după un autor influenţat de Dahl. (Carrey era chiar mai tare decît este Depp aici, plăcerea spectatorului - *mai ales* a spectatorului copil - de a-l vedea victimizînd nişte copii, fiind sporită de conştiinţa vinovată a faptului că victimele lui *chiar* erau inocente.) Motivul pentru care Wonka îşi controlează atît de puţin antipatia faţă de lacomul Augustus sau faţă de răsfăţata Veruca, îşi păstrează cu atîta dificultate distanţa de om mare, este acela că, de fapt, nu e un om mare; e un mare om - asta da - ajuns în această poziţie tocmai pentru că a ştiut să-şi urmeze (şi să-şi realizeze) poftele de copil. Cu alte cuvinte, se înţelege bine cu Tim Burton - alungă atît apatia care-i dădea tîrcoale regizorului încă de la **Sleepy Hollow**, cît şi tentaţia de a se "maturiza", care, în loc să-l conducă pe Burton la o sursă şi mai valoroasă de magie, îl condusese, în **Big fish**, la un discurs banal despre valoarea magiei. Poate că se înţeleg *prea* bine.

Charlie and the Chocolate Factory are mai multă imaginaţie decît toată marfa hollywoodiană din ultimele luni adunată la un loc, şi a-l critica tocmai din cauza asta poate să pară o perversitate, dar adevărul e că Burton ne îndoapă - ne transformă pe toţi în Augustuşi copleşiţi de senzaţii dulci, înecaţi într-un rîu de ciocolată. Pe lîngă rîu (şi cascadă) mai există şi o corabie de acadea, la care vîslesc omuleţii *oompa-loompa*, muncitorii minusculi şi identici (interpretaţi de Deep Roy) de la fabrica Wonka. Pentru fiecare copil care-şi primeşte pedeapsa, aceştia sînt pregătiţi cu un număr muzical moralizator, cu sintetizatoare optzeciste, costume lucioase şi piuituri electronice mai ceva ca-n SF-urile anilor '50. Sînt uimitori, dar, vorba micului *hacker* cîrcotaş: "Cum se face că nimic din ce e în fabrica asta n-are sens?" Filmul îi răspunde imediat, prin intermediul lui Charlie: pofta de ciocolată nu trebuie să aibă sens - plăcerii nu-i trebuie sens. Nimic mai adevărat, numai că un asemenea festin (spre deosebire de unul organizat într-o lume perfect coerentă, cum era cea din **Batman revine** - cel mai frumos film al lui Burton) are şi un dezavantaj - acela că poţi oricînd să te ridici şi să spui: "Foarte bun. M-am săturat. Săru-mîna.".

Bunăvoinţă - *The Wedding Crashers*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, octombrie 2005

P. G. Wodehouse are o povestire în care Bertie Wooster, alături de cîţiva prieteni la fel de neisprăviţi ca el şi, bineînţeles, de valetul Jeeves, luptă împotriva plictiselii de la ţară punînd pe picioare o mică agenţie de pariuri. Obiectul de activitate este predica duminicală: care dintre vicarii din cele zece parohii învecinate va veni cu cea mai lungă? Cîştigă Jeeves, al cărui favorit le recomandă enoriaşilor să se aibă ca fraţii şi o ţine aşa 45 de minute (multe din ele dedicate „vieţii de familie a asirienilor timpurii"). Bucuria e mare.

Mi-am amintit de ea cînd i-am văzut pe Owen Wilson şi Vince Vaughn - vedetele comediei **The Wedding Crashers / Spărgătorii de nunţi** - autoinvitîndu-se cu nonşalanţă la o cununie religioasă şi apucîndu-se să parieze ce va citi preotul. Epistola către romani? Întîia epistolă către corinteni? Bingo! În primul sfert de oră al filmului, îi tot vedem intrînd în biserici, sinagogi şi temple; îi vedem la nunţi în stil italian, irlandez şi indian; îi vedem prezentîndu-se de fiecare dată cu nume asortate la ocazie (Epstein şi Schwarz, O'Cutare şi O'Cutărică), fără să trezească vreo bănuială. Scopul lor nu este subversiunea, şi cu atît mai puţin sabotajul (deşi, dat fiind faptul că se ocupă cu medierea divorţurilor, *au* anumite rezerve faţă de instituţia mariajului). Scopul lor e distracţia. Dintre toţi nuntaşii, ei sînt cei care împart în dreapta şi în stînga cele mai multe pupături; ei sînt cei care deschid cele mai multe sticle de şampanie; ei sînt cei mai atenţi cu copiii şi băbuţele - aceasta fiind cea mai bună cale de a atrage atenţia femeilor singure; în fine, ei sînt cei care în nici un caz n-or să plece de la nuntă fără să fi făcut sex. Bucurie mare. Pentru spectator, bucuria ireverenţei creşte pe toată durata acestei lungi secvenţe de montaj, pînă cînd se transformă (ca la Wodehouse) în ceva mult mai glorios - o adevărată viziune a concordiei universale promovate intens de doi cretini pe care nu i-a invitat nimeni.

Şi atunci mi s-a făcut frică: mă simţeam prea bine; eroii filmului se simţeau prea bine; or ştim cu toţii - aceia dintre noi care mergem în continuare la comedii hollywodiene - ce se întîmplă de obicei, în zilele noastre, cu eroii care se comportă iresponsabil, care nu au nimic sfînt. Viaţa Le Dă O Lecţie. Li Se Arată Adevăratele Valori. Iar eu mă întreb: de ce naiba? Oare n-ar trebui să scrie negru pe alb în fişa postului tău de autor comic (aşa cum ai moştenit-o de la Billy Wilder) că nu ai nimic sfînt (sau, mai corect, că eşti dispus să treci tot ce ai mai sfînt prin proba de foc a comediei)? Dar, pînă una-alta, Billy Wilder e mort, comedia hollywoodiană e aşa cum e, iar noi am învăţat să ne socotim mulţumiţi dacă apucăm să rîdem de zece ori pînă cînd se înmoaie. Aşadar: atunci cînd ditamai Secretarul Trezoreriei (Christopher Walken) îşi mărită una dintre cele trei fete, eroii noştri nu pot să lipsească. Unul din ei (Vaughn) o invită pe una din cele două fete rămase la o plimbare mai lungă şi află tardiv că înainte de plimbare ea fusese virgină. Şi dacă ultimii 25 de ani de cinema american ne-au învăţat ceva, ne-au învăţat că Walken nu e omul care să te lase să dormi fără griji după ce i-ai dezvirginat fiica. Păcat că realizatorii nu i-au găsit şi un rol pe măsură. În schimb, i-au găsit o *mamă* pe măsură - o relicvă din saloanele puterii rooseveltiene, a cărei principală contribuţie la conversaţia de la cină este demascarea lui Eleanor ca lesbiană. Între timp, fosta virgină îl pipăie pe sub masă pe Vaughn, soţia Secretarului (Jane Seymour) se îmbată (nici ea n-are rol, deşi are ocazia de

a-i lansa lui Wilson o invitaţie trăsnet: „Spune-mi Kitty Kat"), iar Wilson, întrebat cu ce se ocupă, spune baliverne. O cină reuşită.

Din momentul acela, gagurile încep să se deterioreze şi să se rărească, în timp ce filmul, cu o docilitate previzibilă, se pregăteşte să ne arate că are ceva sfînt: sentimentele personajului lui Wilson pentru cea de-a treia fiică a Secretarului. Asta era inevitabil. Dar oare nu se putea evita nici tradiţionala secvenţă de montaj în care eroul, momentan învins, umblă neconsolat prin diverse locuri, urmărit de o melodie leşinată? Însă trebuie apreciat faptul că nici măcar în astfel de momente filmul nu se moleşeşte de tot. Continuă să producă gaguri: eroul continuă să „spargă" nunţi (numai că acum le sparge la propriu - tăbărînd asupra miresei, propovăduindu-le copiilor tristul adevăr despre prietenie şi iubire). Relaţia dintre cei doi rămîne o plăcere pînă la sfîrşit: Vaughn, care ţine morţis să fie *raisonneur*-ul, e tot numai elocinţă congestionată şi tertipuri avocăţeşti menite să ascundă faptul că nu e deloc rezonabil, iar Wilson radiază, ca de obicei, un gen de bunăvoinţă care invariabil îmi evocă o combinaţie de *surf, joint*-uri şi stat la soare cu capul gol. Sună bine? Luaţi în calcul şi cele 15 minute de fericire de la început şi mergeţi să încheiaţi afacerea. În ziua de azi nu e indicat să ceri mai mult.

Mitologie - *Cinderella Man*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, octombrie 2005

Oare există, în istoria boxului, vreo poveste mai luminoasă, mai însufleţitoare, mai plină de avînt decît povestea vieţii lui James J. Braddock? Poate că vă veţi face o idee despre nivelul de luminozitate şi avînt care predomină aici dacă vă spun un lucru: nu-i văd pe John Huston, Martin Scorsese şi Clint Eastwood încăierîndu-se care să spună povestea asta. Lui Huston (care a făcut **Fat City**) îi plăceau boxerii, dar cu condiţia să piardă - susţinut, consistent, inexorabil. Lui Scorsese nu i-or fi plăcînd neapărat boxerii, dar îi plac sufletele bumbăcite şi, cînd a fost nevoie (la **Raging bull**), s-a folosit exemplar de croşee concrete şi de echimoze palpabile ca să vizualizeze bumbăceala asta. Cît despre Eastwood, lui îi place un luptător sau, mai exact, o luptătoare (**Million Dollar Baby**), pentru că în elanul ei ascendent vede preludiul căderii, în însuşi dreptul ei constituţional de a se lupta pentru fericire vede o constrîngere nefastă.

Regizorul Ron Howard e făcut din alt aluat. Fost copil-vedetă, apoi adolescent american arhetipal (în **American Graffiti** de George Lucas), apoi vedeta unui serial longeviv intitulat **Zile fericite**, Howard a devenit unul dintre cei mai pricepuţi rapsozi hollywoodieni ai dreptului la fericire, ai elanurilor combative, nelimitat-ascendente, inimitabil-americane pe care acesta le consfinţeşte. Problema unui astfel de cineast, mai ales dacă insistă să-şi caute inspiraţia în personaje şi fapte reale, este că nu orice subiect răspunde bine la tratamentul lui, revărsînd cantităţile cerute de lumină şi căldură: **A beautiful mind**, povestea matematicianului schizofrenic John Nash, i-o fi adus ea un Oscar, dar nu ne-a convins pe toţi că era aşa o ocazie minunată de a celebra ce-avem mai

bun în noi. **Cinderella man** va fi la rîndul său ironizat de cei ce se mîndresc cu rezistenţa lor la astfel de lucruri, dar e problema lor; adevărul e că în legenda lui Braddock şi în cadrul Marii Crize Economice (un cadru care de mult a devenit el însuşi mitologic), Howard a găsit un subiect care i se potriveşte perfect. Mă rog, aproape. Oare e posibil ca la un meci de box din 1934, dintre un alb disperat şi un negru şi mai disperat, fiecare cu susţinătorii lui nemîncaţi, să nu fi sărit nici măcar o scînteie de conflict inter-rasial? Oare miezul acestei poveşti frumoase (Braddock a fost supranumit Bărbatul-Cenuşăreasă) nu e, pe alocuri, mai dur şi mai amar decît realizează Howard? La urma urmei, e o poveste frumoasă cu acompaniament de strigături din categoria "sparge-i faţa!". Însuşi Braddock, care decade în urma unui accident şi ajunge să se bată pentru 50 de dolari, face un comentariu despre degradarea generală - amărîţi care plătesc cinci cenţi ca să vină să-i înjure pe boxerii care nu reuşesc să le ofere spectacol pe stomacul gol. Dar răul şi degradarea de-aici par să vină numai din afară şi nu par capabile să prindă rădăcini adînci: atunci cînd Braddock se pune în calea unui bărbat care părea pe punctul de a-şi lovi nevasta, sîntem asiguraţi că de fapt n-ar fi lovit-o. Nici nu ne făceam griji, cu Howard la postul de control. Pe de altă parte, controlul regizoral - meşteşugul cu care Howard îl impune pe Braddock în ipostaza de campion al celor mulţi, atît al spectatorilor americani de box din timpul Crizei, cît şi al spectatorilor de film din orice colţ al lumii moderne - e admirabil; e populism, dar populism simţit şi onorabil, şi oricine se consideră cinefil, dar se declară complet imun la asta, ar trebui să-şi pună întrebări în legătură cu apetenţa lui reală pentru cinema.

Astea fiind spuse, nu văd cum ar fi funcţionat fără Russell Crowe. Eu, unul, prefer să-l văd în ipostazele lui de "om simplu" (ca aici sau în **Gladiator**) decît în incarnările lui intelectualizate (**The insider**, **A beautiful mind**), unde tehnica lui prodigioasă e scoasă, uneori ostentativ, la înaintare. Nici rolul acesta nu solicită cu adevărat calitatea unică a lui Crowe - implicaţia unei forţe devastatoare, stăpînite cu greu -, pentru că nu există nici o legătură între dezlănţuirile pugilistice ale lui Braddock şi decenţa lui din afara ringului. Dar el ştie să dea viaţă charismatică ideii de "om simplu" - charisma transparenţei emoţionale, a aparentei lipse de disimulare, de calcul de imagine - şi, lucrul cel mai bun, ştie să-şi păstreze modestia (sau, mai exact, retractilitatea caracteristică) şi pe creasta imensului val de triumf pe care-l stîrneşte Howard. Cînd a fost rechemat în ring, după o perioadă grea în care mîna lui accidentată abia dacă-l slujise la cărat baloturi în port, asta s-a întîmplat numai datorită faptului că aspirantul la titlul mondial la categoria grea, Corn Griffin, rămăsese fără adversar şi lumea voia să-l vadă caftind pe cineva: Braddock părea victima perfectă. Un an mai tîrziu, se măsura cu formidabilul Max Baer pentru titlu. Nu ştim dacă soţia lui chiar l-a vizitat înainte de meci, ca să-i spună: "Tu eşti campionul inimii mele"; prea aduce a comportament tipic de soţie de erou de-al lui Ron Howard. Dar, jenant sau nu, chestia e că în momentul acela mulţi dintre noi vom simţi că ea ne-a luat vorba din gură.

Identitate - *Va, vis et deviens*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, octombrie 2005

Va, vis et deviens începe în 1984, cu o vedere asupra unui lagăr de refugiaţi etiopieni din Sudan, unde facem cunoştinţă cu eroul, şi se încheie după aproape două ore şi jumătate, cu o vedere asupra unui lagăr identic, unde eroul s-a întors ca doctor, după 20 de ani. A spune despre filmul lui Radu Mihăileanu că este o epopee e corect, dar insuficient; "epopee" a ajuns să însemne orice chestie care durează peste două ore şi implică mulţimi. De fapt, unul dintre meritele filmului e acela de a ne reaminti că adevărata anvergură epopeică nu se măsoară după durată şi pompă, ci după distanţa pe care spectatorul simte la final că a străbătut-o alături de erou şi după consistenţa descoperirilor – senzoriale, emoţionale, intelectuale – de care a avut parte pe parcurs.

Ce parcurs! Eroul e un copil etiopian numit Şlomo, unul dintre cei 8.000 de "evrei negri" sau *falasha*, urmaşi ai regelui Solomon şi ai reginei din Saba, beneficiari ai grandioasei operaţiuni de repatriere (operaţiunea "Moise") organizate de Israel în 1984. Grandioasă, dar nu pe de-a-ntregul glorioasă: alţi 4.000 de etiopieni au murit pe drum; supravieţuitorii au trebuit să îndure umilinţa unei circumcizii simbolice (erau deja circumcişi, practicau religia mozaică de 3.000 de ani şi se trăgeau din stirpea regelui Solomon, dar nu şi din stirpea unei femei evreice), asta după ce fuseseră interogaţi sever pentru depistarea eventualilor impostori. Unul dintre impostori e micul Şlomo – în realitate, un copil creştin împins (practic îmbrîncit) de mama sa pe singura cale de scăpare din tabăra de refugiaţi, alături de o nouă mamă, o evreică bolnavă care îşi pierduse propriul copil. Abia ajuns pe Pămîntul Sfînt (care pentru el e doar un pămînt străin), Şlomo o pierde şi pe ea. O familie de francezi sefarzi din Tel-Aviv îl primeşte cu braţele deschise – deschise degeaba, căci Şlomo respinge instinctiv naturalizarea, procesul care l-ar transforma într-o fiinţă cu totul diferită de copilul mamei sale.

Va, vis et deviens, filmul unui om care cunoaşte din experienţă dezrădăcinarea, reconstituie tot procesul – contorsiunile şi convulsiile identităţii în efortul ei de autoconservare, noile rădăcini care se dezvoltă, vrînd-nevrînd, sub acţiunea timpului şi a nevoii de apartenenţă, fructele magnifice care pot rezulta din această resădire. De-aici durata: e nevoie de timp pentru a reda firescul acestei deveniri, spectaculozitatea ei difuzată în fibrele ţesăturii nespectaculoase a zilelor, a simplei continuităţi. Filmul începe în forţă şi s-ar putea să vă simţiţi uşor înghesuiţi de tragismul feţelor africane şi de vocea tînguitoare de pe coloana sonoră. S-ar putea ca unele dintre ideile dramaturgice ale lui Mihăileanu (de exemplu, faptul că adolescentul Şlomo îşi revarsă sentimentele păstrate pentru adevărata lui mamă în scrisorile de dragoste pe care le compune în beneficiul unui coleg) să vi se pară prea convenţional-"drăguţe", iar unele elemente arhitectonice (reîntîlnirea cu doctorul din tabăra de refugiaţi) – cam puse cu mîna. Şi mulţi vor spune că finalul e prea mult. Dar în general, evoluţia lui Şlomo e relevată prin notaţii scurte, judicioase: iniţierea lui în disconfortul diferenţei rasiale se petrece în prima zi de şcoală, cînd o fetiţă încearcă să-i ia vopseaua cu degetele.

Cele mai bune momente au un fel de intensitate suspendată – sînt ca nişte climaxuri fără opinteală şi fără repercusiuni bubuitoare: atunci cînd Şlomo e ostracizat de colegi şi de părinţii lor, ca purtător al unei imaginare epidemii africane, mama lui adoptivă (Yael

Abecassis, superbă – toate cele trei mame sînt superbe) sare în mijlocul persecutorilor şi, ca să arate cît de inofensive sînt bubiţele de pe faţa lui, le linge ca o leoaică întărîtată; la prima lui oră de Thora, Şlomo, care în zadar a încercat să se ascundă în spatele unui coleg, e întrebat cine e fondatorul religiei sale şi izbucneşte într-o turuială şocantă despre Iisus. Va ajunge să cîştige un concurs de dezbateri pe teme religioase, la care s-a înscris pentru o fată. (După cum a dovedit cu **Train de vie**, Mihăileanu e în relaţii calde cu tradiţiile cinematografului şi ale teatrului popular: ştie exact cît de antipatic trebuie să-l găsim pe principalul concurent al lui Şlomo.) Între timp, copilul s-a transformat într-un adolescent dificil, dar frumos (mai ales atunci cînd dansează: corpul lui răspunde în limbaj african la muzica evreiască). E plăcut să constaţi că relaţiile lui fluctuante cu ţara şi cultura de adopţie, trecerile bruşte de la acceptare la respingere, se mulează acum pe mecanica oricărei adolescenţe normale, pe alternanţa ei de extaze şi căderi: e pe drumul cel bun. Nu trebuie să fii neapărat evreu sau să fi trăit zbuciumul transplantării, ca să recunoşti drumul acesta şi să te bucuri de el; nu-ţi trebuie decît o doză de respect, amestecat cu mirare, pentru aventura – în acelaşi timp prozaică şi fantastică – pe care o reprezintă crearea unei identităţi. Mulţi factori au un cuvînt de spus aici, în bine sau în rău, şi **Va, vis et deviens** e făcut cu aspiraţia (rară în cinema, care cultivă scara epopeică, dar nu şi răbdarea necesară) de a-i cuprinde pe toţi.

O dambla - *15*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, octombrie 2005

Cîţi ani are, de fapt, Sergiu Nicolaescu? Nu căutaţi prin dicţionare (care spun că s-a născut în 1930); veţi ajunge mult mai aproape de răspunsul corect orientîndu-vă după titlul noului său film, **15**. Dar şi 15 pare o vîrstă mult prea înaintată, incongruentă cu tinereţea minţii care a putut să producă unele porţiuni din acest film. Mă refer mai ales la o porţiune care ar putea să se intituleze "Nemaipomenitele aventuri ale lui Marinică Fără Frică la Revoluţie, la Timişoara". (Dar în loc de Timişoara se poate pune Carpathia - sau Ruritania; şi în loc de Revoluţie se poate pune Pac-Pac.)

La un moment dat, Marinică (Cristi Iacob), care a fost rănit, se trezeşte printre cadavre, într-un camion frigorific aflat în drum spre un crematoriu. Încearcă să scape, dar rana şi frigul par să-l biruie. Şi totuşi nu. Cînd camionul ajunge la destinaţie, Marinică îşi adună ultimele puteri şi: 1) dă iama în securişti, care cad ca nişte păpuşi de cîrpe; 2) sare acrobatic peste un gard; 3) prinde un tren sărind pe el din mers (din locul indicat de un taximetrist care pare obişnuit cu clienţii care prind trenuri în felul acesta); 4) la Timişoara se întîlneşte întîmplător, în stradă, cu două bune prietene (Mihaela Rădulescu şi Daniela Nane), şi tustrei se prefac morţi atunci cînd se trage asupra lor; 5) legat de picioare şi aruncat în Bega, scoate un briceag, îşi taie legăturile, îşi salvează prietenele şi ajunge la iubita lui (Ioana Moldovan) la timp ca s-o ia de nevastă şi ca să-i facă lugu-lugu copilului lor nou-născut.

Nici nu ştiu ce-mi place mai mult: faptul că Nicolaescu n-a rezistat ispitei de a introduce toate parascoveniile astea în ceea ce se dorea a fi o dramă realistă pe fundalul Revoluţiei; sau faptul că, anticipînd asemenea obiecţii, a crezut că le parează dacă ne dezvăluie că totul fusese un vis. Mamă, ce ne-a tras-o! Cu agerimea-i binecunoscută, ne-a devansat obiecţiile. Şi-a făcut încă o dată damblaua. Cum era să nu şi-o facă? Nu de-asta a vrut să facă film despre Revoluţie - ca să-l pună pe Marinică să sară pe trenuri şi să facă pe mortul? Nu de-asta a vrut să facă film în general - ca să continue un program de activităţi iniţiat cîndva pe terenul de joacă? Ce destin norocos a avut! Nu orice copil mare are noroc cu un regim naţionalist şi totalitar capabil să mobilizeze resurse considerabile pentru a-i asigura condiţii de joacă (cu condiţia ca joaca respectivă să fie totodată şi lecţie); şi nu orice copil mare are noroc cu o cultură populară supusă la multe privaţiuni şi, prin urmare, aflată în mare nevoie de un John Ford al ei, de un James Bond al ei, de un Charlton Heston al ei (cu atît mai bine dacă se întîmplă să fie una şi aceeaşi persoană). Legenda lui Nicolaescu e genul de glumă proastă pe care o poate produce o cultură pop ce funcţionează zeci de ani în condiţii perverse, iar respectul pe care continuă să-l inspire este perversitatea supremă. "Maestrul incontestabil al filmului românesc revine cu o nouă provocare", scria în materialul publicitar.

În fine, sugestia că o muncitoare din România anilor '80 putea să-şi întreţină un *look* atît de glamoros ca al Mihaelei Rădulescu *este* destul de provocatoare (ce le-a mai trebuit revoluţie dacă le era atît de bine?), deşi mai puţin amuzantă decît bănuiala că, pentru Mihaela Rădulescu, *look*-ul din acest film a reprezentat o probă eroică de modestie, o renunţare totală la vanitate de dragul unui rol. Bravo ei, deşi nu i-ar fi stricat să se asigure că "rolul" era chiar un rol. E simplu: dacă singurul tău rost în film e să stai pe lîngă eroină (Moldovan), ca să nu se simtă singură în cadru, atunci nu ai nici un rost în film. E valabil şi pentru postul de "eroină": dacă o dată cu acest post nu iei în primire decît o burtă de gravidă şi o moarte tragică, e cazul să te gîndeşti dacă postul merită acceptat.

S-a spus că, oricît de prost e filmul pe care l-a făcut Nicolaescu, actorii s-au comportat onorabil. Da, cei care au refuzat să apară în el. Nu cei de pe ecran: nu Iacob, nu Moldovan (care se aruncă asupra şansei de a face toate chestiile - plîns, dat ochii peste cap etc. - din care se zvoneşte că ar consta marea artă interpretativă) şi nu Maia Morgenstern (care, în rolul unei ziariste franceze revenite în România după 15 ani, supracalibrează într-un asemenea hal încît transformă un sărut de rămas-bun într-un fel de pantomimă smucită despre viaţa unei sfinte printre leproşi). Morgenstern are o lungă discuţie cu Vladimir Găitan şi Constantin Cotimanis (doi parlamentari) despre ce s-a schimbat şi ce nu s-a schimbat în aceşti 15 ani: miliardari de carton, guvernele hoţilor, cinismul Occidentului, biata ţărişoară - Nicolaescu şi co-scenaristul său, D. R. Popescu, le iau la învîrtit pe toate. Praf le fac. Doamnă, domnilor, lăsaţi-mă să vă spun un lucru care nu s-a schimbat: Nicolaescu face filme pe subiecte mari. Orice aţi crede acum despre Revoluţie, imaginile ei au o putere (fie ea şi tragi-comică) dărîmătoare. Ar fi mare păcat să se amestece, chiar şi-n mintea unui singur spectator, cu imaginile lui Nicolaescu.

Mascul feroce - *King Kong*

Andrei Gorzo

Numele lor erau Merian Coldwell Cooper şi Ernest Blount Schoedsack. Puţină lume le mai ştie. Dacă sonoritatea lor pare victoriană (aşa cum notează istoricul de film David Thomson), aparenţele sînt destul de corecte, căci amîndoi s-au născut (ce-i drept, în America) în 1893. Două lucruri trebuie avute în vedere la generaţia lor: faptul că a fost ultima generaţie ai cărei reprezentanţi să poată spune: "Eu, cînd o să cresc, o să mă fac mare explorator" şi apoi să se ţină de cuvînt; şi faptul că a fost prima generaţie ai cărei reprezentanţi să poată spune: "Eu, cînd o să cresc, o să mă fac cineast".

Cooper şi Schoedsack s-au făcut cineaşti-exploratori. În nici un caz nu pot fi numiţi oameni de ştiinţă şi e puţin probabil ca ei înşişi să se fi considerat artişti. Cel mai corect este să-i privim ca pe nişte antreprenori de circ care cutreierau lumea în căutarea unor noi curiozităţi şi atracţii - a nemaivăzutului. Nu trebuie să uităm că spectacolul cinematografic n-a apărut ca o completare la lista artelor "selecte", ci ca o extindere a bîlciului şi a vodevilului dincolo de ce se putea face într-o arenă sau pe o scenă - ba chiar dincolo de ce se poate face, punct. Aşa se face că în 1933, cînd stocul de nemaivăzut disponibil în lumea reală era deja pe terminate, Cooper şi Schoedsack, care bifaseră Sudanul, Siamul şi multe alte locuri, s-au hotărît să pornească spre o destinaţie inventată: Insula Craniilor - o insulă rămasă în preistorie. N-au descoperit-o ei; atît Arthur Conan Doyle, cît şi Edgar Rice Burroughs trecuseră pe acolo. Şi bineînţeles că nu ei au venit cu ideea unei femei blonde răpite de o matahală neagră şi păroasă; coşmarul ăsta era la fel de vechi ca imperiile coloniale şi ca genul literar pe care acestea îl făcuseră posibil. Dar, în cuvintele lui Thomson, ei şi-au dat seama că, "în momentul în care o Fay Wray aproape goală se va trezi în laba maimuţei şi va ţipa, *show-business*-ul se va naşte a doua oară". Şi-au dat seama că, în momentul în care monstrul va prinde viaţă pe ecran (datorită marelui creator de efecte speciale Willis O'Brien) şi va începe să şteargă pe jos cu ceilalţi pretendenţi la blondă (fie ei dinozauri de pe Insula Craniilor sau fandosiţi din Manhattan), publicul va ţipa nu numai de frică, ci şi de exaltare. Şi-au dat seama că, în momentul în care, ajuns pe acoperişul lumii - Empire State Building -, sălbaticul se va bate cu pumnii în piept şi va da cu laba după avioanele atacatoare, publicul îşi va dori să-l vadă stropşind măcar unul din ţînţarii ăia. Şi, în momentul în care s-au hotărît să satisfacă dorinţa publicului, ei trebuie să-şi fi dat seama că eroul nominal al filmului - bărbatul frumos şi alb care la final strînge în braţe blonda - va rămîne pe post de păcălici. Pleacă acasă, aşchimodie. În povestea asta există un singur bărbat adevărat, şi ăla tocmai a căzut de pe bloc. Dar o să se întoarcă.

Prima lui întoarcere (în 1977) a fost organizată, cît se poate de firesc, pornind de la premisa că, de data asta, orice spectator va şti de la bun început cu cine are de-a face: nu cu o plăsmuire coşmarescă din imaginarul colonialist, ci cu cel mai puternic, mai tandru, mai fidel, mai multilateral utilizabil (ca maşină de lux, ca tanc, ca lift, ca tiribombă ş.a.m.d.) şi mai bătut de Dumnezeu dintre toţi masculii îndrăgostiţi care s-au văzut vreodată. Acel **Kong** (de John Guillermin) funcţiona foarte bine ca fantasmă ("un gag falic dus pînă la nivelul mitului", scria Pauline Kael), dar presupun că Schoedsack şi

Cooper l-ar fi găsit cam lipsit de panaş. În schimb, nu încape îndoială că ar fi recunoscut în Peter **Stăpînul inelelor** Jackson pe unul de-al lor - un cine-circar plin de bravură, dedicat permanentei ridicări a ştachetei spectacolului. Doamnelor şi domnilor, începe raliul dinozaurilor, care se va încheia printr-un accident în lanţ! Şi acum, pentru prima dată pe ecranele lumii, King Kong *pe gheaţă*! Detractorii lui Jackson spun că singurul lui concept regizoral este: "Mai mare! Şi mai mare! Tot mai mare!", dar, după cum dovedesc atîtea alte superproducţii hollywoodiene (indiferent dacă sînt regizate de veterani ca George Lucas sau de independenţi reconvertiţi ca Fraţii Wachowski), e extrem de greu să gigantizezi fără să îngreunezi - şi tocmai asta e marea calitate a lui Jackson. Îl ţin curelele şi are tupeu. Cine altcineva i-ar fi permis lui Kong atîtea scheme vedetistice în timpul luptei cu dinozaurii? *Acest* Kong e printre primate ce e Legolas printre elfi: un campion. Pînă şi "eroul" uman (*mai ales* el - dat fiind faptul că e interpretat de acel cavaler al tristei figuri care este Adrien Brody) pare să-şi recunoască inadecvarea, în planul masculinităţii, în faţa magnificului său rival. Cît despre relaţia cu blonda (Naomi Watts), după o perioadă firească de acomodare (Kong are gărgăuni de despot, ea-l lecuieşte cu un pumn în nas, el se supără şi-i trece) se pun bazele unui parteneriat tandru, egal şi, în general, perfect. De data asta, fantasma e pe faţă - se lăfăie pe ecran în toată absurditatea şi potenţa ei. E caraghios să i te abandonezi? Bineînţeles, dar e şi mai caraghios să i te împotriveşti: nu te pui cu maimuţa.

Vieţi secrete - *The Constant Gardener / Prietenie absolută*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, ianuarie 2006

Primul lucru pe care trebuie să-l ştie cititorul de John le Carré, înainte de a merge să vadă ecranizarea după **Prietenie absolută**, este că *nu* va vedea o ecranizare după **Prietenie absolută / Absolute Friends** - pînă la ora asta, ultimul roman al lui le Carré. Va vedea o ecranizare după *penultimul* roman al lui le Carré, **The Constant Gardener**. Vinovat de această confuzie este distribuitorul român, care presupun că trebuie felicitat, totuşi, pentru performanţa de a fi nimerit măcar autorul. Trebuie ţinut cont şi de faptul că romanul **The Constant Gardener** a fost publicat la noi sub titlul **Experiment secret** (sau ceva asemănător) - genul de titlu pe care e mai bine să-l faci pierdut, cu tot cu trimiterile lui la o mie de *thriller*-uri mediocre.

Realizat de Fernando Meirelles, **The Constant Gardener** e oricum, numai mediocru nu. Călătoreşte între prezent şi trecut, între Kenya, Marea Britanie, Germania şi Sudan, şi o face cu aplomb, fără autoindulgenţă turistică şi fără să se uite mereu peste umăr ca să se asigure că spectatorul nu s-a pierdut (observaţi lipsa cărţii poştale, a insertului orientativ şi a vocii din *off*). Combină investigarea furioasă a intereselor ce leagă marile corporaţii internaţionale de continentul african cu investigarea romantică a misterelor ce pot rămîne în urma unei femei care moare, oricît de mulţi bărbaţi au crezut că o iubesc şi o cunosc, şi, în fine, cu investigarea unui anumit tip de anglicitate, care, ţinînd cont şi de faptul că e întrupată de Ralph Fiennes, s-ar putea numi "pacienţa englezească". Fiennes e un

diplomat britanic, Justin, a cărui soţie, Tessa (Rachel Weisz), e găsită moartă pe malul unui lac din Kenya. Tovarăşul ei de drum, un doctor kenyan, nu e de găsit; există indicii că el şi Tessa ar fi fost amanţi. Indiciile par plauzibile: vedem în *flashback* cum intrase Tessa în viaţa lui Justin - ca un ciclon în grădinuţa lui îngrijită cu pedanterie şi constanţă. Era pătimaşă, inflamabilă, vehement contra, congenital nemulţumită. El se agita în jurul ei cu dragoste, cu mîndrie şi cu solicitudinea aceea comică, jenată, constipată, care reprezintă reacţia de apărare a unei educaţii de gentleman împotriva a orice aduce a exprimare dezinhibată. Filmul îi tratează inhibiţiile cu o deferenţă rară în cinema-ul de azi, care tinde să ia partea dezgheţaţilor şi să-i altoiască pe constipaţi cu zel terapeutic. Deferenţa vine, desigur, de la le Carré: aproape că nu există personaj masculin în opera lui care să nu sufere de o formă sau alta de blocaj afectiv. Asta s-ar putea explica simplu, prin faptul că majoritatea sînt spioni (nu şi Justin), dacă în cele mai bune cărţi ale lui n-ar funcţiona sugestia inversă - că în însăşi natura societăţii britanice şi în special a sistemului ei educaţional există - sau exista - ceva care să împingă la reprimare, la disimulare, la cultivarea unei vieţi secrete.

Justin, cu neputinţa lui de a face o scenă, mai mare (pînă la un punct) chiar şi decît nevoia lui de afla adevărul despre Tessa; colegul lui, Sandy (Danny Huston), cu tulburarea de şcolar care-l cuprinde ori de cîte ori e în preajma Tessei: toată lumea se ascunde tot timpul. Tessa pare să aibă cele mai multe motive de a se ascunde, dar, după cum descoperă Justin, motivele ei fuseseră de departe cele mai virtuoase. Tocmai de-aceea e personajul cel mai puţin plauzibil (deşi Rachel Weisz aici este cea mai imperioasă prezenţă cinematografică feminină de la Kate Winslet în **Eternal Sunshine of the Spotless Mind**); e soarta multora dintre eroinele lui le Carré, puse să reprezinte tocmai acele emoţii curate, necenzurate, care le sînt inaccesibile eroilor lui. Mult mai emoţionantă e figura lui Justin - sugestia că un gentleman veritabil e, în esenţă, o persoană formată pentru a ocupa un loc onorabil într-o lume cu totul diferită de cea în care ajunge pînă la urmă să rătăcească, la fel ca noi toţi. De-aceea pare atît de rătăcit - de două ori mai rătăcit decît în *bidonville*-urile kenyene - în restaurantul londonez unde primeşte condoleanţele şi descurajările mieroase ale superiorului său, Sir Bernard (Bill Nighy). Între timp a descoperit pista lăsată de Tessa: aceasta duce la un centru secret unde o companie farmaceutică testează un medicament împotriva tuberculozei, sacrificînd zeci de cobai kenyeni - oameni. Meirelles înconge şi mai tare atmosfera de conspiraţie: din momentul acela, fiecare *pieton* prins în cadru pare să ascundă ceva.

Ca şi la filmul lui precedent, **Cidade de Deus**, Meirelles se agită prea mult: nervozitatea începe să pară autoindusă şi întreţinută artificial; rechizitoriul împotriva companiilor farmaceutice devine difuz. Dar pot găsi o justificare pentru dopajul stilistic: intenţia de a disipa ciudatul aer de stagnare care pluteşte de la un timp încoace - de la sfîrşitul Războiului Rece - peste creaţiile lui le Carré, în ciuda (sau chiar din cauza) *globe-trotting*-ului intensiv şi a adeziunii lor din ce în ce mai pătimaşe la cauze tot mai drepte. Prefer filmul: imersiunea totală a lui Justin în viaţa secretă a unei moarte are o logică simplă, vibrantă: omul nu e morbid, pur şi simplu o iubeşte şi încearcă s-o cunoască.

Profesiune de credinţă - *The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, ianuarie 2006

Cronicile din Narnia merită văzut pentru că arată cît de bun a fost **Stăpînul inelelor**. Comparaţiile sînt inevitabile: unul dintre atuurile **Cronicilor** lui C. S. Lewis, în ochii producătorului hollywoodian (Disney), trebuie să fi fost promisiunea lor de a oferi o soluţie de tip metadonă la dependenţa de hobbiţi, elfi, orci, nazgûli, mûmakili, uruk-hai, orlando-bloomi şi alte vietăţi rare, dependenţă care, după trei injecţii de **Stăpînul inelelor**, afectase secţiuni imense din populaţia globului şi care, la doi ani de la administrarea episodului final, risca să se lase cu sevraj. Ei bine, pericolul a trecut. Publicul de film nu s-a lăsat rugat să-i însoţească pe eroii lui Lewis - patru copii - în prima lor vizită în Narnia. Dar, nepunîndu-i la socoteală pe cititorii împătimiţi ai lui Lewis, mi-e greu să cred că există mulţi spectatori care să aştepte următoarea vizită (dacă lucrurile continuă să meargă bine, vor fi în total şapte) cu înfrigurarea cu care, după primul episod din **Stăpînul inelelor**, lumea a aşteptat să se întoarcă pe Pămîntul de Mijloc.

Leul, vrăjitoarea şi dulapul începe în mijlocul unui bombardament din al doilea război mondial. (Ochii noştri răsfăţaţi sesizează imediat nivelul nu tocmai magic al imaginilor create pe computer: un semn prost - dacă nu pot să facă nişte avioane, cum or să se descurce în bestiarul din Narnia?) Fraţii Pevensie sînt trimişi să stea la ţară, în casa unui profesor misterios, şi acolo, într-un dulap, descoperă o intrare într-o altă lume şi o ocazie (pentru care mulţi copii români de vîrsta lor şi din generaţia mea ar fi fost în stare să omoare) de a lua autografe de la trei sferturi din distribuţia **Legendelor Olimpului**. În Narnia există şi multe animale normale - sau care ar putea trece drept normale, dacă nu şi-ar trăda la fiecare mişcare (chiar mai rău decît animalele fabuloase) natura computerizată şi dacă ar vorbi mai puţin; poate că spectatorii cu vîrste de pînă în 10 ani (şi mai ales cei trecuţi de 100) vor aprecia cuplul de castori, cu ciorovăiala lor afectuoasă ("Iar te-ai destrăbălat cu Bursucul?"), dar celelalte categorii de vîrstă stau mai prost cu nervii. Dar, aşa iritanţi cum sînt, castorii sînt cei care-i vor conduce pe copii la leul Aslan (ale cărui cuvinte de bun venit: "Bun venit şi vouă, castorilor!", rostite regeşte şi - cel puţin după urechea mea - fără pic de accent ironic, de Liam Neeson, sînt, probabil, cele mai comice pe care le voi auzi anul acesta la cinema). Peste Narnia domneşte Vrăjitoarea Albă (Tilda Swinton), dar adevăratul rege este Aslan, care, conform profeţiei, nu se poate întoarce decît în clipa în care în împărăţie o să apară un om, "os din osul lui Adam". Clipa aceea pare să fi sosit; armatele Binelui se pregătesc pentru bătălie şi noi facem la fel (pînă în acest punct, aventura a fost surprinzător de potolită). Dar alta se dovedeşte a fi misiunea a lui Aslan: aceea de a se lăsa legat, batjocorit şi în cele din urmă ucis pentru păcatele omului (ale unuia dintre copii), pentru ca apoi să învie. Parcă ştiu de undeva turnura asta.

Lewis a fost coleg de catedră la Oxford cu J. R. R. Tolkien, autorul **Stăpînului inelelor**. Amîndoi au predat literatura medievală. Amîndoi au fost preocupaţi de folclor, de mit şi

de magie. Amîndoi au fost credincioşi - Tolkien s-a născut şi a murit catolic, iar Lewis a devenit un formidabil apologet al bisericii anglicane; de fapt, chiar Tolkien l-a readus pe Lewis la religie (de care se înstrăinase la tinereţe), ajutîndu-l să vadă, în cuvintele lui Lewis, că "povestea lui Hristos este pur şi simplu un mit adevărat, un mit care operează asupra noastră la fel ca toate celelalte, dar cu imensa diferenţă că *s-a întîmplat cu adevărat*". Dar tot Tolkien a dezaprobat proiectul lui Lewis de a folosi forma basmului în interesul alegoriei religioase; argumentul lui era că o imaginaţie subordonată ambiţiei de a transmite un mesaj - oricît de folositor - e o imaginaţie constrînsă şi sărăcită. Argumentul rămîne în picioare şi în cazul filmului lui Andrew Adamson: ce forţă dramatică mai are încleştarea dintre oştirile Binelui şi ale Răului dacă Binele nu moare decît pentru a învia? Aslan a înviat, adevărat a înviat şi hai acasă. Filmul lui Adamson are multe defecte - efecte speciale prozaice, fast fără brio -, dar principala lui problemă, lipsa adevăratului instinct războinic într-o epopee, provine din material. Ce-i drept, copiii primesc la un moment dat nişte arme (o sabie, "un arc în care trebuie să ai încredere şi atunci nu vei da greş", suc de Floarea Focului, care vindecă rănile: mă rog, lucrurile obişnuite), dar le primesc *de la Moş Crăciun*. Da, *acel* Moş Crăciun. *I rest my case*.

Doar simţire - *Pride and Prejudice*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, februarie 2006

Iată un lucru pe care nu mă aşteptam să-l văd: Jane Austen pe role. În noua ecranizare după **Mîndrie şi prejudecată**, aparatul de filmat - naratorul nostru - atrage imediat atenţia asupra sa, refuzînd (mai ales în prima jumătate de oră) să stea locului. Alunecă pe coridoarele casei Bennet, trecînd uşor, fără să se formalizeze, dintr-o cameră în alta, interesîndu-se ce mai face doamna Bennet (ca de obicei, face planuri de căsătorie pentru fetele ei), descoperindu-l pe domnul Bennet pe unde s-a mai ascuns (locurile predilecte sînt coteţul porcului şi propriul birou) şi gudurîndu-se pe lîngă cele cinci fete - în special pe lîngă Elizabeth (Keira Knightley). Atunci cînd se dă cîte un bal, camera e şi mai puţin reţinută: execută figuri complicate prin sală, încercînd să se ţină după toate personajele importante, pierzîndu-le şi regăsindu-le, ratînd unele replici, prinzînd altele şi, una peste alta, comportîndu-se ca o iscoadă sprintenă, dar cam repezită - nu foarte tolerantă cu ordinea şi formalismul lumii lui Jane Austen. Atunci se pune întrebarea: oare este cea mai potrivită iscoadă? Atunci cînd a intrat în lumea lui Edith Wharton, în **The Age of Innocence**, Martin Scorsese a făcut-o într-un stil şi mai impetuos, comportîndu-se nu ca o iscoadă, ci ca un intrus pornit să tulbure, măcar cu camera sa, o ordine înăbuşitoare, şi impetuozitatea se potrivea acolo - în Wharton despre asta e vorba, despre emoţii turbulente şi înăbuşite. Dar în Jane Austen?

În viziunea regizorului Joe Wright şi a scenaristei Deborah Moggach, scena în care mîndrul domn Darcy (Matthew Macfayden) mărturiseşte pentru prima dată iubirea pe care a ajuns să i-o poarte lui Elizabeth (în pofida "inferiorităţii ei şi a faptului că aceasta însemna o degradare pentru el") se desfăşoară într-o ploaie torenţială; amîndoi sînt

leoarcă. Ea îl respinge cu indignare, dar rămîn faţă în faţă, uzi şi tremurînd de dorinţă; abia se pot abţine. Ce-i asta? Realizatorii ar spune că e vorba despre senzualitatea înăbuşită a lumii lui Austen, dar de fapt e vorba despre senzualitatea lumii noastre, care numai înăbuşită nu e: *noi* nu ne putem abţine; dacă noi, cei de azi, ne gîndim tot timpul la lucrul *acela*, boiernaşii de ţară din Anglia începutului de secol XIX trebuie să se fi gîndit şi ei la fel de mult, nu?

Ei bine, probabil că nu. În orice caz, nu Elizabeth. Nu într-un moment ca acela. În momentul acela, nu se putea gîndi decît la firea scîrboasă a domnului Darcy. Alte sentimente mai aveau de aşteptat. Dar realizatorii nu vor să aştepte. Nu vor raţiune şi simţire. Vor simţire şi iar simţire, cît mai fierbinte şi mai potopitoare, şi cît mai devreme. Şi, prezentîndu-ne o Elizabeth potopită, atît de devreme, de sentimente atît de fierbinţi, ei ignoră amănuntul esenţial că, în acest stadiu al relaţiei lor, domnul Darcy, unul dintre cele mai atrăgătoare personaje masculine din toată literatura, *încă nu e* destul de atrăgător pentru ea. Mai are de lucrat (la mîndria lui excesivă), după cum şi Elizabeth mai are de lucrat (la prejudecăţile ei). Iubirea lor nu e o furtună care-i ia pe sus; e o educaţie, o călătorie dificilă care le testează la maximum judecata şi la capătul căreia ajung să se vadă clar - şi să le placă ce văd unul la altul. Nu numai distincţia poveştii, ci şi puterea ei de a emoţiona depind de asta - de drumul lung (care în film e o nimica toată) de la prima declaraţie de dragoste a lui Darcy, cu referirile ei insultătoare la condiţia socială a lui Elizabeth, la cea de-a doua: "Eşti prea generoasă ca să rîzi de mine." Asta e priveliştea în faţa căreia se minuna Martin Amis, încercînd să se adune de pe jos după a cincea sau a şasea lectură: "un om ca domnul Darcy redus la smerenie, adîncit şi democratizat de forţa iubirii".

Dacă toate acestea sună a bodogăneli de purist e şi din cauză că asta sînt: citesc **Mîndrie şi prejudecată** o dată pe an şi am de gînd să măresc doza - să mă injectez tot mai des cu toleranţa clarvăzătoare a lui Austen - pe măsură ce voi îmbătrîni şi mă voi înrăi. Versiunea asta nechibzuită, înfierbîntată şi gîfîitoare nu e pentru mine, dar e posibil ca alţii să găsească în ea tot ce-şi doresc de la Austen şi, în general, de la un film de epocă. În fond, Keira Knightley comunică foarte bine vioiciunea minţii lui Elizabeth (nu şi seriozitatea ei) şi, chiar dacă exerciţiile ei de scrimă verbală cu Darcy sînt mult simplificate, astfel încît nu putem să savurăm ca lumea potrivirea dintre stilurile lor, ei fac un cuplu la fel de frumos ca întotdeauna. Cît despre predispoziţia modernă de a citi turbulenţă senzuală printre rîndurile ordonate ale domnişoarei Austen (care a murit domnişoară, la 41 de ani), e o stare de fapt: n-o fi corect şi în nici un caz nu e galant, dar asta e. Pînă şi un specialist ca Amis mărturisea că, de la un timp încoace, parcă şi-ar dori "un deznodămînt mai detaliat - de exemplu, o scenă de sex de 20 de pagini". Iar eu sînt ultimul om calificat să arunce piatra: m-am tot gîndit la Elizabeth - e eroina mea preferată - şi nu pot să spun că gîndurile mele au fost întotdeauna curate.

În duet e mai bine - *Walk the Line / Povestea lui Johnny Cash*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, februarie 2006

După cum decurg lucrurile, Reese Witherspoon poate deja să elibereze o etajeră în aşteptarea Oscarului pentru cea mai bună actriţă din 2005. Ar fi şi cazul să cîştige. Uitaţi-vă şi dumneavoastră pe lista cîştigătoarelor din ultimii ani: Hilary Swank în **Million Dollar Baby**, Charlize Theron în **Monster**, Nicole Kidman în **The hours**, Halle Berry în **Monster's ball** - numai tragediene; cum rămîne cu fişneţele? Nu că discriminarea asta ar fi un fenomen recent. Dacă le ceri să numească o mare actriţă din anii '30-'40, cei mai mulţi oameni se vor gîndi la doamne Macbeth şi la Ioane d'Arc, la Ingrid-e şi la Bette Davis-e. Cîţi se vor gîndi la o *funny lady*? La Irene Dunne, la Jean Arthur, la Rosalind Russell - nici monştri, nici martire, nici madone, nici primadone, ci gagici haioase, independente, înfipte, dar nu îndîrjite, uneori excentrice, dar nu închipuite - pe scurt, excelente partenere de tachinărie şi de vrăjeală pentru Cary Grant. Witherspoon e una dintre puţinele actriţe tinere din Hollywoodul de azi pe care ţi le poţi închipui capabile să reţină curiozitatea lui Grant dincolo de cele cîteva minute la care l-ar fi obligat politeţea. Pe Kidman cea din **The Hours** <*nobr*>n-o vezi rezistînd decît cîteva secunde, atît cît să-l întrebe: "Cui i-e frică de Virginia Woolf?", iar el să răspundă: "Mie, doamnă. Săru-mîna". Dacă vă place Kidman în rolul Virginiei Woolf, nu trebuie să vă supăraţi pe mine: şi mie-mi place. Atîta doar că, dacă mi-aţi face vreodată cinstea de a mă invita s-o revedem împreună, într-o seară de sîmbătă, nu pot să promit că aş veni. Probabil că aş alege să stau acasă şi să mai văd o dată cum Witherspoon, în rolul cîntăreţei *country* June Carter - marea iubire a lui Johnny Cash -, îl pune la punct pe marele om (Joaquin Phoenix): "Regula numărul unu: niciodată să nu ceri mîna unei fete într-un autobuz. Regula numărul doi: dacă vrei să-i ceri mîna, nu începe prin a-i spune că tocmai ai visat urît." Bine! Eroinele lui Howard Hawks n-au luptat degeaba.

Cînd o întîlneşte pentru prima oară, pe la mijlocul anilor '50, Johnny abia a început să se afirme ca muzician, pe cînd June e vedetă încă din copilărie. Îi arată o poză cu familia lui, dar deja a început să se înstrăineze de soţie şi, nu după mult timp, îl vedem acceptînd o tabletă de benzedrină de la un coleg de turneu - o sfîrleză numită Elvis - şi găzduind femei în cabina lui. Dar nu şi pe June. Ea e virtuoasă şi recent divorţată. Devine partenera lui de scenă, dar trec ani buni (în decursul cărora ea se recăsătoreşte şi divorţează, în timp ce căsnicia lui continuă să se destrame şi consumaţia lui de amfetamine continuă să crească) înainte ca parteneriatul lor să se extindă pînă la pat, pe durata unei nopţi, după care se restrînge drastic şi-i mai trebuie nişte ani ca să revină - şi să rămînă - în punctul acela. Cu alte cuvinte, **Povestea lui Johnny Cash** e, de fapt, povestea lui Johnny şi a lui June. E mai bine aşa. Regizorul-scenarist James Mangold se pricepe la dinamica asta romantică de tip un pas înainte, doi paşi înapoi - ştie s-o menţină interesantă - şi se pricepe în mod deosebit să creeze o atmosferă de intimitate blîndă, dulce, de tip s-o-luăm-uşor. Ceea ce nu reuşeşte el este să vină cu ceva interesant pe tema Johnny-cel-dificil, Johnny-cel-autodistructiv, Johnny-*tu-n'es-pas-un-ange*. Problema lui Johnny Cash este identificată drept o incapacitate de a se iubi pe sine (şi, implicit, de a iubi pe altul aşa cum trebuie), iar miezul ei e localizat în atitudinea tatălui, care l-a învinovăţit întotdeauna pentru moartea timpurie a celuilalt fiu, a fiului său preferat. Asta ar funcţiona şi ca o explicaţie a vinovăţiei şi a nevoii de expiere care răzbat din muzica lui Johnny, dar o explicaţie serioasă a acestor lucruri - în special a capacităţii lui de a se identifica, în

cîntece, cu puşcăriaşii - n-ar trebui să ţină cont şi de instinctele lui de om de spectacol, de calculul de imagine? Un regizor hollywoodian trebuie să ştie foarte bine cum vine treaba asta. De ce se preface că nu ştie? Crede că-i face un serviciu lui Johnny? De fapt îl face mai puţin interesant.

La fel şi cu "miezul problemei": dacă viaţa unui om e varză, asta nu înseamnă că trebuie neapărat să existe un miez al verzei - miezul verzei e întotdeauna o simplificare. Dacă, în pofida tuturor simplificărilor, rezultă un portret satisfăcător, asta i se datorează lui Joaquin Phoenix (care, ca de obicei, pare certat cu sine în moduri mult mai neliniştitoare şi mai periculoase decît pot să conceapă scenariştii de azi) şi, bineînţeles, faptului că Johnny nu e singur pe scenă: June e mereu gata să intre, chiar şi atunci cînd e în papuci; se debarasează de ei şi intră desculţă - oricum, pe scenă e ca la ea acasă. Aproape că mă aştept s-o văd urcînd în aceeaşi ţinută ca să-şi ia Oscarul.

Viaţă fără excese - *Oliver Twist*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, februarie 2006

"E o greşeală să te gîndeşti la **Oliver Twist** ca la o poveste realistă", scria Graham Greene într-un spectaculos eseu despre Dickens. "Spun asta ca să descriu cartea, nu ca s-o critic", continua el, "căci ce imaginaţie putea să aibă acest tînăr de 26 de ani, ca să construiască o legendă atît de monstruoasă şi de plină!". "Monstruoasă" e cuvîntul cheie, căci monştrii lui Dickens - garguiul de Fagin, cu şcoala lui de hoţi; bestia de Bill Sikes, cu potaia lui fioroasă - sînt cei care-şi pun pecetea pe imaginaţia noastră, în timp ce personajele pozitive, ca de pildă angelicul gentleman care-l adoptă pe orfanul Twist, o lasă aproape neatinsă: "Cum să credem în triumful acestor stafii inadecvate ale bunătăţii? Ca să triumfe, ele au nevoie de mişculaţia auctorială complexă, dar pur mecanică, din ultimele pagini." Şi nu triumful lor ne atinge pe noi - sublinia catolicul Greene, pregătindu-se să mătură definitiv referinţele lui Dickens ca "autor pentru copii" şi să-l recruteze la cauza *sa* -, ci "situaţia lui Oliver, încleştarea coşmărească dintre întunericul în care umblă demonii şi lumina în care un bine ineficient îşi dă ultima bătălie într-o lume condamnată... Oare e atît de extravagant din partea noastră să ne închipuim că în acest roman, ca şi-n multe dintre cele ce i-au urmat, se strecoară, nerecunoscut de autor, semnul etern şi fascinant al maniheistului, acea simplă şi teribilă explicaţie a condiţiei noastre - că lumea n-a fost creată de Dumnezeu, ci de Satana -, acea muzică ademenitoare a disperării?"

Extravagant sau nu, o ecranizare după **Oliver Twist** depinde de impresia pe care o fac monştrii săi. Versiunea din 1948 a lui David Lean, cu întunericul ei de calitate germană (importat, de altfel, din filmul expresionist) şi cu Alec Guinness în rolul lui Fagin, e exemplară. Dar poate şi mai admirabil este **Oliver!** (Carol Reed, 1968), care reuşeşte să fie un film *muzical* şi, în acelaşi timp, să păstreze suficient întuneric (bufniturile bastonului cu care Bill Sikes crapă capul prietenei sale, Nancy; trosniturile bîrnei de care

se agaţă Sikes căutînd o scăpare şi găsind o spînzurătoare) ca să-i arate lui Lars von Trier ce-i aia să dansezi cu noaptea. Teoretic, o versiune semnată Roman Polanski ar trebui să aibă toate şansele de a fi acceptată în această companie: cu faimoasa lui înclinaţie spre monstruos şi macabru (şi cu rădăcini biografice într-un întuneric şi mai uitat de Dumnezeu decît cel cunoscut de Dickens şi de Oliver: Holocaustul), Polanski ar trebui să fie un interpret ideal al poveştii lui Twist. Şi ce face? O tratează relativ realist. De ce? Care e problema? Marea problemă e, desigur, Fagin: Fagin e cel mai hidos personaj din carte; el este, de asemenea, evreu (şi, în prima ediţie a cărţii - în 1838 -, Dickens nu-şi lăsa cititorii să uite nici o clipă de identitatea etnică a spurcăciunii). Deci ce faci cu el? La trei ani după război, Lean şi Guinness l-au lăsat aşa cum era - şi au suportat anumite consecinţe. Reed şi compozitorul Lionel Bart au ales să mute tot întunericul pe terenul lui Sikes şi să transforme diavolul în *showman*, iar şcoala de hoţi în trupă de varietăţi. Polanski şi scenaristul său, Ronald Harwood (care a scris şi **The Pianist**), merg mai departe pe această linie. Fagin nu mai apare din întuneric, rînjind pe un fundal de flăcări, cu părul şi barba vîlvoi şi, eventual, cu o furculiţă în mînă, ci într-un plan general, împreună cu copiii - nu e *atît* de diferit de ei, nu e *celălalt*, nu e *altceva*. Aşa cum îl joacă Ben Kingsley, are mereu în ochi o minusculă scînteie de blîndeţe şi răspunde la insultele lui Sikes (nici ele antisemite) cu un rîs cordial perfecţionat într-o viaţă de umilinţă.

Întrebarea pe care ţi-o pui în legătură cu acest Fagin inofensiv este: ce mai caută în poveste? Nici măcar nu cîntă şi nu dansează ca în **Oliver!**. Şi-a pierdut rostul. Noi, cei de azi, avem toate motivele să fim oripilaţi de antisemitismul nonşalant al epocii lui Dickens, dar, dacă nu acceptăm ideea că geniul lui de romancier putea fi stimulat şi de astfel de lucruri, atunci nu mai are rost să ne încurcăm cu **Oliver Twist**. Filmul nu e plicticos, dar Polanski nu face decît să ne piloteze eficient, sigur pe sine, pe toate etapele unui traseu foarte cunoscut. Nu ne dă nimic. Personajele nu-şi pun pecetea pe imaginaţia noastră, pentru că imaginaţia lui Polanski nu-şi pune în nici un fel pecetea pe ele; în loc să le întărîte, să le provoace să dea tot ce au în ele, le prescrie tuturor, în diverse doze, tratamentul anti-stridenţă pus la punct în primul rînd pentru Fagin. Dickens-ul lui Polanski arată aşa cum arată, uneori, marii autori atunci cînd ne vorbesc din paginile manualului de literatură: domesticiţi, bonţi, lecuiţi de stridenţele şi de exagerările lor, prea respectabili ca să ne mai ispitească la vreo extravaganţă

Muntele vrăjit - *Brokeback Mountain*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, martie 2006

În povestirea lui Annie Proulx **Brokeback Mountain** (publicată în 1997 în *The New Yorker*) e vorba despre doi cowboy, Ennis şi Jack, care se întîlnesc în 1963, cînd nici unul din ei nu a împlinit 20 de ani şi cînd primesc o slujbă: să păzească împreună o turmă de oi, toată vara, sus pe Brokeback Mountain. Înţelegerea este ca unul din ei să doarmă mereu cu oile, dar într-o noapte beau pînă tîrziu, rămîn amîndoi la tabără, se duc la culcare în acelaşi cort - şi se întîmplă. A doua zi nu se simt vinovaţi; dimpotrivă, ştiu

imediat "cum vor decurge lucrurile pe tot restul verii, şi la naiba cu oile", înţelegînd, de asemenea, că, la sfîrşitul verii, vieţile lor se vor reintegra în cursul ce le-a fost stabilit - soţii, copii, lucrurile care se aşteaptă de la orice bărbat în colţul lor de Americă.

Dar nu se reintegrează. Se căsătoresc, fac copii, dar continuă să se întîlnească pe unde pot şi cît pot, fără a încerca vreodată să-şi rezolve situaţia, fără a vorbi ca lumea despre ea - nici măcar nu li s-au dat cuvintele. După 20 de ani, unul dintre ei are ocazia de a vizita casa părintească a prietenului său, de a vorbi puţin despre el şi de a petrece puţin timp printre suvenirurile lui, şi tot potenţialul nerealizat al unei inimi, toată tînjirea acumulată într-o viaţă - amintirile mitologizate, fantasmele fără speranţă, chiar şi trădările (căci nimic nu rămîne vreodată pur) - se ridică la suprafaţă ca trupul unui înecat.

Regizorul (pe vremuri taiwanez, acum internaţional) Ang Lee a abordat povestirea asta concentrată, directă, răvăşitoare, la fel cum abordează orice subiect, de la planurile şi aspiraţiile maritale ale eroinelor lui Jane Austen (**Raţiune şi simţire**) la criza familiei americane din clasa de mijloc în anii '70 (**The Ice Storm**) şi de la abilitatea unui mare maestru al artelor marţiale de a zbura prin copaci chiar şi atunci cînd inima lui e grea (**Crouching Tiger, Hidden Dragon**) la dificultatea unui supererou de a administra corect furia pe care a adunat-o împotriva lui taică-su (**The Hulk**). Deci cum o abordează?

Iubesc filmele lui Lee (nici o altă carieră nu-mi dă atîtea motive de încredere în viitorul cinematografiei internaţionale), dar încă nu m-am lămurit ce anume face - cum reuşeşte (aproape întotdeauna) să găsească drumul spre miezul unor subiecte atît de diverse şi atît de îndepărtate de propria lui experienţă. Ipoteza mea este că începe prin a-şi apropia, cu respect şi răbdare, partea vizibilă, perceptibilă prin simţuri, a lumii în care încearcă să intre, răsplata pentru acest efort de naturalizare urmînd să vină sub forma contactului imaginativ cu oamenii care locuiesc (sau locuiau sau ar putea să locuiască) acolo. Poate că toate astea vi se par evidente (nu asta face orice regizor?), dar curiozitatea lui Lee, aplecarea lui respectuoasă spre lumi noi (dar acţionate, desigur, de forţe vechi de cînd lumea) nu e atît de comună în cinematograful de azi, în care regizorii cei mai apreciaţi tind să fie aceia care-şi dau cel mai puţin osteneala de a ieşi, din cînd în cînd, din lumea lor, sau de a-şi extinde, cît de cît, lumea, astfel încît să mai cuprindă şi altceva în afara cinemaniei lor. Cinema-ul a fost făcut ca să iasă în lume; e bun la treaba asta. Uitaţi-vă, de exemplu, cît de atent *la vreme* este Ang Lee: grindina care se abate într-o zi peste cortul celor doi, vîntul care suflă în ziua în care se întorc de pe munte, îşi dau mîna şi pleacă aşa, fără să fi recunoscut nimic, în direcţii diferite, spre pustiul următorilor 20 de ani. Şi uitaţi-vă cît de bine îşi cunoaşte personajele ca *prezenţe fizice* - de cunoaşterea exactă a învelişului material, şi a lucrurilor care i se pot întîmpla, depinde accesul la suflete: Ennis (Heath Ledger) e prezenţa mai masivă, mai frust-masculină, şi va deveni din ce în ce mai greoi şi mai ursuz; Jack (Jake Gyllenhaal) e o prezenţă mai elastică şi mai subtilă, şi va rămîne suplu, deşi aerul lui de băieţandru se va strica şi se va îmbîcsi. Nuvela se concentra pe ei doi. Scenariştii, Larry McMurtry şi Diana Ossana, au ştiut să umple lumea din jurul lor (fiicele lui Ennis din căsătoria lui nenorocită, o altă femeie care-şi dă sufletul încercînd să înfrîngă rezistenţa lui misterioasă, un bărbat care lansează strigăte mute de ajutor în direcţia lui Jack, peste zidul unei căsnicii la fel de nedorite ca a lui) şi au surprins ceva minunat în portretul soţiei lui Ennis (Michelle Williams) - virtutea

eroică de a fi o simplă gospodină, de a continua să faci curat, să duci copiii la şcoală, să ţii în picioare şandramaua, în timp ce bărbatul de lîngă tine se lasă absorbit de cine ştie ce abis personal. Personajele feminine ale lui Lee mă emoţionează mai mult decît ale oricărui alt regizor, de la Max Ophüls încoace. Ophüls (un alt regizor internaţional) rămîne suprema autoritate cinematografică în materie de dragoste şi, cu toate că străduţele lui vieneze par foarte departe de lumea lui Ennis şi a lui Jack, iar voluptuoasele lui mişcări de aparat sînt foarte diferite de ale lui Lee, cred că ar fi admis că Lee ştie ce e cinema-ul: faţa unui om care iubeşte, şi timpul trecînd peste ea.

Un joc agresiv - *Match Point*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, aprilie 2006

Eroul noului film al lui Woody Allen e un tînăr londonez numit Chris (Jonathan Rhys Meyers), fost tenisman profesionist, care s-a retras atunci cînd şi-a dat seama că pe această cale nu va ajunge niciodată destul de sus pentru ambiţiile lui. Cînd începe povestea, Chris aşteaptă - într-un loc bine ales: un club de tenis frecventat de înalta societate - să i se deschidă o altă cale. Ceea ce şi întîmplă: gusturile lui muzicale (alese la fel de atent ca şi lecturile lui) atrag atenţia unuia dintre membrii clubului, Tom (Matthew Goode), care-l invită la operă, în loja familiei sale. În lojă se află şi Chloe (Emily Mortimer), sora lui Tom, care-l invită pe Chris la ţară, la conacul familiei. Acolo se află şi domnul Hewett, tatăl lui Chloe şi al lui Tom, care-l invită pe Chris la firma lui, pe o poziţie avantajoasă. Şi, uite aşa, în mai puţin timp decît ne-ar lua unora dintre noi ca să urcăm pînă la vecinul de la opt pentru a împrumuta nişte ulei, Chris ajunge în vîrful scării sociale, unde, ca un armăsar ales pentru randament şi pentru sămînţă, e antrenat să devină soţul lui Chloe şi administratorul averii familiei. Ascensiunea lui pare la fel de rapidă ca a talentatului domnului Ripley şi unora li s-a părut neplauzibilă, deşi Allen (ca şi Patricia Highsmith) ştie foarte bine că însăşi uşurinţa asta magică stîrneşte fantezia privitorului. Oricum, în curînd se iveşte şi obstacolul: tot la conacul familiei Hewett - mai precis, la masa de ping-pong -, Chris face cunoştinţă cu logodnica lui Tom, o actriţă americană numită Nola (Scarlett Johansson), care îl măsoară cu una dintre privirile acelea pentru care s-a inventat filmul *noir*, îşi aprinde o ţigară şi îl întreabă: "Ţi s-a mai spus vreodată că joci foarte agresiv?" *Game on*.

Nu după mult timp se ajunge şi la sex, care (multă sănătate lui Allen!) e chiar sex. Nu vedem mult, dar ce vedem e convingător - periculos, animalic - sex de tip **Poştaşul sună întotdeauna de două ori**, genul de sex pentru care merită să ucizi. Asta dacă între timp nu te aduni şi nu ajungi la concluzia că banii sînt, totuşi, un motiv mai bun de a ucide. Oamenii se tot omoară pe ecran - cînd pentru sex, cînd pentru bani - de mai bine de un secol, dar, judecînd după unele reacţii la **Match Point**, personajele lui Allen n-ar fi trebuit să se coboare pînă acolo; unii spectatori par să se fi aşteptat la mai multă distincţie din partea lor (deşi Chris are precursori literari - în **Roşu şi negru**, în **O tragedie americană** - dintre cei mai distinşi). Astfel de reacţii nu fac decît să pună şi mai bine în

valoare performanţa lui Allen: atunci cînd numele tău ajunge să garanteze "distincţie" - o lume aseptică, scăldată în Cultură cu *c* mare -, nu e o idee rea să-ţi creezi o altă lume şi, la vîrsta de 70 de ani, Allen a făcut poate cel mai percutant şi mai puţin aseptic film din cariera lui. I s-a mai spus vreodată că joacă *foarte* agresiv? Cultura cu *c* mare e prezentă şi aici (Chris citeşte **Crimă şi pedeapsă** şi multe scene sînt acompaniate de muzică de operă), dar nu e o prezenţă reconfortantă; aşa cum o foloseşte Allen, ea nu pare să ofere decît ipostaze cosmetizate, idealizate, ale unor pofte şi ambiţii umane de felul lor joase sau mediocre. Ca şi eroii din opere, Chris va ajunge să ucidă, dar, chiar dacă o va face mînat de pasiune şi nu de interes (ceea ce nu e deloc sigur), pasiunea lui nu va fi niciodată altceva decît biologie - instincte, reacţii chimice. Ca şi Raskolnikov, el va suferi de remuşcări - ba chiar şi de o nevoie dostoievskiană de a fi prins şi de a primi astfel un semn că există undeva o justiţie, o ordine superioară, nu numai hazard şi absurditate -, dar îşi va reveni repede din criza asta.

Ironia e că, deşi preocupările lui spirituale se opresc mult sub limita minimă de intensitate pe care ar fi admis-o Dostoievski, ele sînt de-ajuns pentru a face din Chris cea mai profundă persoană din anturajul familiei Hewett: Chloe - ca şi restul familiei - e lipsită de imaginaţie, iar Nola - o actriţă fără succes şi o frumuseţe fără noroc - e îmbîcsită de nemulţumirile ei. După un timp, nici soţia, nici amanta nu mai par foarte atrăgătoare şi, în timp ce Chris aleargă de la una la alta, cu aceleaşi promisiuni pe buze şi cu o puşcă în geantă, Allen ne pune în postura perversă de a decide, pentru noi înşine, care din ele ar merita să supravieţuiască şi de a recunoaşte că, indiferent cine moare, n-ar fi un accident foarte însemnat în funcţionarea Universului. Cu delicateţe, Allen ne impune viziunea lui. E o adevărată viziune (nu doar o plăsmuire *thriller*-ească) - ne dăm seama după greutatea ei că în ea intră toate concluziile la care a ajuns Allen cu privire la oameni (sînt mărunţi şi ignobili) şi la lucruri (n-au sens). Nu sînt cele mai vesele concluzii la care poate ajunge cineva la 70 de ani, dar fericirea nu e neapărat veselă şi arta rareori oferă fericire mai mare decît aceea de a vedea cum un maestru o rupe cu vechile lui deprinderi şi comodităţi, ia o poveste veche, aproape arhetipală, o umple cu tot ce ştie şi, pur şi simplu, o spune.

Porniri porno - *Azucena - Îngerul de abanos* de Mircea Mureşan

Andrei Gorzo
Dilema Veche, mai 2006

Săptămîna asta nu vreau decît să vă spun o poveste.

Locotenentul Matei (Alin Panc) păzeşte graniţa româno-moldovenească. În timpul liber, locotenentul Matei discută despre rasism cu un subaltern (Alexandru Bindea). Din discuţii reiese clar că locotenentul Matei e vehement anti-rasist. Din întregul film reiese clar că regizorul-scenarist Mircea Mureşan e vehement anti-rasist sau, în orice caz, intens preocupat de actriţele cu ten închis - fie ele şi actriţe cu ten deschis, care s-au bronzat intensiv la lampă. Cea mai preţuită dintre acestea e Olimpia Olari, care-şi face debutul pe

marele ecran în rolul unei ţigănci numite Azucena. Azucena e o mîndră fiică de bulibaşă (Ştefan Sileanu, care pare să se creadă în **Apus de soare**). Printre hobby-urile ei se numără statul la soare în pielea goală, statul la eclipsa de soare (din 11 august 1999 - ziua în care începe povestea) în pielea goală, statul în ploaie în pielea goală, "ghicitul în sîni" (artă în care se oferă să-l iniţieze şi pe locotenentul Matei) şi, după toate aparenţele, cursurile de dicţie. N-o vedem participînd efectiv la un astfel de curs, dar e clar că exersează non-stop - altfel de ce ar vorbi ca o casetă de învăţare a limbii române? "Matei, ştiu eu un loc ascuns", spune ea, accentuînd tot ce se poate accentua, inclusiv virgula - asta, desigur, în timp ce se zbenguie goală. Nu e de mirare că, în faţa acestui spectacol, toată lumea îşi pierde capul. Locotenentul Matei îşi pierde capul şi uită că avea o prietenă (Diana Munteanu). Omologul lui basarabean, Vanuşa (Şerban Ionescu), îşi pierde capul şi începe să bată la uşa lui Matei în toiul nopţii, dîndu-se cu fundul de pămînt şi zbierînd, sfîşietor, că vrea şi el - "Măcar o daaatăăăhhh-ho-ho-ho!". Mircea Mureşan îşi pierde capul şi uită că locotenentul Matei avea o prietenă (Diana Munteanu); aceasta dispare din poveste fără nici o explicaţie. Asta da pasiune: nimic nu mai există pe lîngă ea.

Cel puţin pînă pleacă Azucena şi apare Doly cu un singur *l* (Nicoleta Luciu). Ştim din subtitluri că e Doly cu un singur *l*. Subtitlurile sînt acolo pentru că Doly e indiancă şi vorbeşte englezeşte. Adevăratul ei nume e Indira şi ea face parte dintr-un grup de imigranţi clandestini pe care locotenentul Matei îi salvează din apele Prutului. Văzînd-o şocată şi înfometată, Matei o ia acasă, o hrăneşte - e adevărat, numai cu pîine şi suc (din ce vedem noi), dar la lumina romantică a unei lumînări. "Sînt virgină", aflăm din subtitluri că i-ar spune ea, deşi mie mi s-a părut că-i spune: "Ai ămă vărgil". La care el răspunde încuietor: "Sidaun pliz". După care înnebuneşte de tot. Azucena e uitată. De prietena lui (Diana Munteanu) ce să mai vorbim? Acum pare hotărît să se dea la toate femeile care-i ies în cale, începînd cu vînzătoarea de la care cumpără haine pentru Doly-Indira. (Hainele respective par să consiste din desuuri.) Nici Doly-Indira nu se lasă mai prejos: intră numaidecît în jocurile lui voyeuriste (pretextul lui e că vrea să-i facă paşaport şi are nevoie de poză) şi, în cursul şedinţei foto care urmează, ia tot felul de atitudini lascive. Dar imediat după aceea revine la vechea ei atitudine cuminte-speriată, întrebîndu-l cu sfială: "*Would you like some oral love*?" Colac peste pupăză, reapare obsedatul de Vanuşa, mai convins ca niciodată că vrea şi el. Cînd se întîmplă asta, Matei nu e acasă; a plecat s-o caute pe adevărata lui iubire, Azucena. (Cît despre prietena lui (Diana Munteanu), tot nimic: nici o veste.) Convinsă (în mod eronat) că Matei profită de neajutorarea imigranţilor, Azucena s-a dus şi s-a făcut dansatoare într-un local sordid. Ne convingem cît de sordid e localul atunci cînd Matei, căutînd peste tot, întrerupe o echipă de filmare din lucrul la un porno. Cel puţin cred că din asta o întrerupe. E la fel de posibil s-o fi întrerupt din lucrul la alte secvenţe - ulterior tăiate - din filmul **Azucena**: în viaţa mea n-am văzut un film care să vrea cu atîta disperare să fie porno, şi să nu reuşească. Ceva îl tot reţine. Ce anume? Dificultatea de a-i comunica această schimbare de tactică lui Ştefan Sileanu, care clar credea că joacă Shakespeare? Amintirea unui anumit premiu pentru debut, acordat cîndva la Cannes unui film numit **Răscoala**? Fantoma severă a Vitoriei Lipan - eroina unei alte ecranizări semnate Mircea Mureşan? Că doar nu l-o fi reţinut respectul pentru contribuabil! *Zău*, nu era cazul! Vine un moment cînd orice film de calitatea **Azucenei** e obligat să se privească în oglindă şi să se întrebe: "Am curajul de a-mi fi credincios mie însumi, de a-mi urma adevărata chemare?" **Azucena** nu adună

niciodată curajul ăsta, dar adevărata lui chemare rămîne clară şi vibrantă pînă la capăt şi există un moment măreţ, în ultima parte, cu Valentin Teodosiu în rolul unui peşte cu apucături de fiară (chiar face: "Grrr!"), călărit de trei fete deodată. Sînt cinci ani de cînd mi-am jurat să nu mai spun "nu" nici unui film românesc şi în timpul ăsta am îndurat şi am învăţat multe, dar iată că mai apare din cînd în cînd cîte o monstruozitate în faţa căreia mă simt din nou "laic ă vărgil".

Războiul lumilor - *Poveşti din L. A. / Crash*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, mai 2006

A spune despre **Crash** că e, pur şi simplu, un film despre rasism, e insuficient: afirmaţia nu dă nici o idee despre *măsura* în care **Crash** e un film despre rasism. Filmul lui Paul Haggis e în asemenea măsură un film despre rasism, încît face ca alte filme despre rasism (chiar şi ale lui Spike Lee) să pară, de fapt, filme despre alte lucruri (şi doar puţintel despre rasism). În **Crash** nu există nici o secvenţă - nici o *replică* - în care să nu fie vorba despre rasism: al albilor faţă de negri, al negrilor faţă de asiatici, al asiaticilor faţă de *latinos*, al albilor faţă de *latinos*, al tuturor faţă de arabi. Unii au admirat concentrarea asta. Alţii au găsit-o stridentă, grosolan-moralizatoare. **Crash** e genul de film american care ia Oscarul. **Crash** e, totodată, genul de film american pe care criticii europeni îl iau de sus, observîndu-i imediat lipsa de măsură şi de fineţe - seriozitatea hei-rupistă a angajamentului său liberal (în sens american), explicitatea de tip deşt-în-ochi a bunelor sale intenţii - şi preferînd să nu observe că aceste defecte merg mînă în mînă cu marile calităţi ale artei americane: energia, curajul de "a băga mare", ambiţia neînfrînată de a emoţiona. Mă tem că sentimentele noastre de superioritate spun ceva nu despre vulgaritatea cinematografului american, ci despre sterilitatea unei părţi atît de mari din cinematograful european.

Acţiunea se petrece la Los Angeles, în cursul unei singure zile. Tema e anunţată de la început, prin intermediul unuia dintre cele (cel puţin) 12 personaje principale - un poliţist negru (Don Cheadle). La L. A. - spune el - oamenii sînt "mereu ascunşi în spatele oţelului şi al sticlei"; pare să vorbească despre maşini, dar de fapt vorbeşte despre lumi închise, despre grupuri - definite prin rasă şi poziţie socială - care vor să aibă cît mai puţin de-a face unele cu altele, dar care simt lipsa contactelor. Şi singura lor formă de contact este ciocnirea. Atunci, care sînt şansele acestei lumi? Şansele ca dintr-o ciocnire să iasă vreodată ceva bun? Şansele ca stricăciunile cauzate de o ciocnire să poată fi reparate printr-o altă ciocnire? De exemplu, cum se repară efectul unei ciocniri ca aceea dintre doi soţi negri (Terrence Howard şi Thandie Newton) aflaţi în drum spre casă, în maşina personală, şi doi poliţişti albi (Matt Dillon şi Ryan Phillippe) aflaţi pe urmele unui maşini identice, furate (altă ciocnire) de la doi soţi albi (Brendan Fraser şi Sandra Bullock) de doi infractori negri (Chris "Ludacris" Bridges şi Larenz Tate)? Poliţiştii ştiu că au oprit doi inocenţi, dar veteranul (Dillon) e rasist şi e întărîtat - a surprins-o pe femeie făcîndu-i sex oral soţului ei aflat la volan. Sub ochii soţului şi ai celuilalt poliţist (un boboc obligat să inhaleze, ca un fumător pasiv, otrava partenerului său), el o supune unei percheziţii

umilitoare - practic o violează cu mîinile. Ea se simte de două ori înjosită - de actul în sine, dar mai ales de laşitatea soţului -, dar simţi că pe partea ei e ceva reparabil: demnitatea, la ea, e ceva trainic - ca şi iubirea. Problema e *la soţ*: practic vezi demnitatea căzînd de pe el, ca un costum de împrumut care i s-a luat înapoi, şi în momentul acela ştii că lucrul cel mai greu pentru el - şi mă tem că pentru orice alt bărbat ar fi la fel - va fi să n-o urască pe femeia iubită care a asistat la emascularea lui. Iată bilanţul unei singure ciocniri - una dintre multele din film. Cum repari aşa ceva?

Regizorul-scenarist Paul Haggis încearcă ceva foarte riscant: la numai cîteva ore de la ciocnire, cei doi poliţişti (care acum acţionează separat) primesc o şansă de a îndrepta răul, de a se salva salvîndu-i pe cei doi soţi negri din alte două ciocniri - din categoria celor mortale. Această dublă coincidenţă e o scuturătură pentru orice spectator, dar cei care se împotmolesc definitiv în ea uită un lucru: Haggis n-a promis o viziune realistă, ci una poetică. Filmul se opinteşte în direcţia unei epifanii - a unui moment magic în care, după încă o zi de ciocniri, locuitorii oraşului primesc, clătinîndu-se, răcoarea unei rarisime ninsori californiene şi timp de o secundă intuiesc, poate, că trăiesc în aceeaşi lume, că aceeaşi zăpadă cade peste toţi. Dacă, pe parcurs, Haggis se pretează la mînării (coincidenţe miraculoase, soluţii de tip *deus ex machina*), măcar o face din generozitate: n-o face pentru că n-are curaj să ne arate cît e de rău, o face din convingerea că a arăta răul *nu e de-ajuns* pentru o operă de artă; poate fi acuzat de sentimentalism, nu de compromis hollywoodian. Există multe stîngăcii sentimentale în filmul lui, şi există o impresie generală de subţirime provenită din lipsa de timp: Haggis vrea ca fiecare personaj să aibă Momentul lui Mare, dar nu-i poate acorda fiecăruia decît două (maximum trei) secvenţe mai lungi - una pentru pregătire, una pentru prestaţia efectivă - şi consecinţa inevitabilă este că sforile dramaturgice rămîn la vedere. Dar ăsta e preţul pe care-l plătesc cei inimoşi şi înfierbîntaţi atunci cînd se reped cu capul înainte în direcţia măreţiei şi merită să le treci cu vederea poticnelile - merită să ţii cu ei.

Valori creştine - *The Da Vinci Code*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, mai 2006

Într-o seară, un profesor american de simbologie religioasă (Tom Hanks) e chemat la Luvru, ca să examineze cadavrul plin de tăieturi al unui custode. Examenul dă roade: ca tot omul împuşcat în burtă, custodele îşi petrecuse ultimele clipe compunînd anagrame, criptograme şi alte şarade amuzante (unele din ele crestate în propria carne) pentru uzul nepoţicii lui (Audrey Tautou) şi al colegului american. Aceştia trebuie să recunoască simbolul lui Venus, să decodeze textul unei invocări către un diavol şi un înger şi să-şi dea seama că P.S.-ul unui mesaj nu vine de la post-scriptum (cum ar crede proştii), ci de la Princesse Sophie (cum o alinta mortul pe nepoţică). *Très malin*.

În timpul acesta, spectatorii care au avut norocul de a nu fi pe Pămînt în ultimii trei ani trebuie să se întrebe *ce dracu-i asta*: seamănă vag cu un *thriller*, dar mult mai bine

seamănă cu ecranizarea unei culegeri de rebusuri. Cui îi trebuie aşa ceva? Chiar dacă rebusurile adunate aici n-ar fi tîmpite (şi majoritatea sînt), tot n-ar avea mare haz atîta timp cît nu te-a invitat nimeni să le rezolvi tu însuţi. Păi nu-i mai bine să te duci să joci un *quest*, decît să caşti gura la cît de deştepţi sînt dom' profesor şi Princesse Sophie? Mie aşa-mi sună logic. Problema e că 60. 000. 000 de oameni au fost de altă părere. Şi, în faţa unei asemenea cifre, logica nu mai contează. Nu contează că romanul lui Dan Brown *nu e bun* ca literatură de suspans şi nici măcar ca enigmistică. Cînd vorbim în zeci de milioane nu mai vorbim despre oameni care citesc o carte pentru că e pasionantă sau măcar amuzantă; vorbim despre oameni care sînt dispuşi *să ia de bun* "ce zice ăla acolo". Şi Brown *zice*, nu se codeşte: zice că Iisus ar fi avut un copil cu Maria Magdalena şi că religia creştină, aşa cum o cunoaştem noi, n-ar fi decît o minciună perpetuată de biserica catolică; zice că Leonardo şi Newton ar fi cunoscut adevărul şi ar fi lăsat indicii în operele lor; zice de templieri şi de Stăreţia Sionului şi de ordinul Opus Dei (în viziunea lui, o sectă criminală). Cum e aia să pui botul la parascoveniile astea - să vezi în ele o alternativă plauzibilă, sau măcar "interesantă" (feriţi-vă în special de cititorii care folosesc acest cuvînt: sînt *cei mai mari* guguştiuci), la ideea că Iisus a fost, pur şi simplu, cast? Cum e aia să fii atît de tentat de ideea că lucrurile nu sînt ce par a fi, că istoria oficială ar putea fi lucrătura unora care te vor fraier, încît să caşti gura la orice balivernist care *chiar* te vrea fraier?

Ba unele lucruri sînt exact ce par a fi: **Codul lui Da Vinci** pare - şi este - o carte proastă. Nu mă deranjează faptul că atîtea minţi au luat aşa ceva drept hrană, dar o problemă tot am: oare n-au auzit de OTV (sau de vreun echivalent)? Oferă acelaşi tip de hrană, cam în aceeaşi prezentare: în esenţă, în ambele cazuri avem nişte personaje care stau şi dondăne. Ce s-a întîmplat cu *best-seller*-urile - cum au ajuns să se umple *de prelegeri*? Oare cititorilor li se pare mai satisfăcător aşa - nu doar distracţie, ci şi învăţătură? Adevărul e că nu e nici una, nici alta. Sînt la curent cu argumentul că e mai bine să înveţi despre Da Vinci prin Dan Brown, decît să nu înveţi deloc, dar eu aş spune că, decît să înveţi să te uiţi după indiciile - constînd în reprezentări ale sexului femeii - pe care le-a ascuns în lucrările lui, mai bine deloc.

Ce i-ar fi trebuit filmului, ca să iasă bun? În primul rînd, profesorul ar fi avut nevoie de un alt nume, mai cu zvîc (Indiana Jones îmi sună numai bine) şi de o personalitate pe măsură (Hanks e posac aici - cum aţi fi şi dumneavoastră dacă ar trebui să vă prefaceţi absorbiţi de integrame la care indiciul e Isaac Newton, iar răspunsul e "măr"). Mai puţine integrame. Mai puţine prelegeri. O parteneră mai fîşneaţă - aptă să exemplifice teoria lui Brown că adevăraţii creştini (spre deosebire de ăia falşi, nasoi şi certaţi cu propriile trupuri) "îl găseau pe Dumnezeu prin sex", aşa cum învăţaseră de la Iisus şi Magdalena. Deci mai mult sex. Mai multă acţiune. Dar acţiunea - pe lîngă faptul că se epuizează cu mult înainte de final, lăsînd descoperită ideea - e coregrafiată fără inteligenţă vizuală. Scenaristul Akiva Goldsman comasează prelegerile în blocuri şi mai masive decît în carte şi soluţia regizorului Ron Howard este să ne arate cît mai multe din lucrurile despre care ni se vorbeşte (de exemplu, atunci cînd auzim despre Consiliul de la Niceea vedem o adunătură de caraghioşi care dau din mîini); nu e o soluţie. Cît despre căutarea lui Dumnezeu prin sex, ea se mărgineşte la observaţia lui Hanks că n-a mai "întîlnit o fată care să ştie atîtea despre un criptex". Nu-mi pot imagina ceva mai puţin atrăgător decît

"adevăratul creştinism" prezentat de Brown şi de Howard: e creştinism de tip *Miss California*, eu-şi-căţeluşul-meu-sub-cerul-albastru - o dorinţă vagă, bleagă, ca în lume să fie soare. Dacă, prin absurd, s-ar dovedi că Brown a spus adevărul şi că biserica oficială a reprimat, timp de 2000 de ani, *acest* model de creştinism, n-aş putea să spun decît atît: bine i-a făcut.

Restul e tăcere - Un film despre facerea unui film

Andrei Gorzo
Litere, Arte & Idei, martie 2004

Restul e tăcere este un film despre facerea unui film. Filmul din film este rezultatul întâlnirii dintre doi visători, în Bucureştiul anului 1911. Grigore Ursaru este fiul în vârstă de 19 ani al unui cunoscut actor de comedie, care, dacă n-a putut să facă din Grig un actor de teatru, ar vrea să facă din el măcar un recuziter - orice, numai să nu intre în conflict direct cu augusta chemare a scenei. Dar Grig are alte chestii în cap: "Vreau să arăt toate bătăliile exact aşa cum au fost, cu steagurile şi caii şi redutele care cad şi toţi eroii ăia care mor pentru ţara lor..." - chestii prea năvalnice, prea neastîmpărate şi prea zgomotoase ca să se împace foarte bine cu augusta chemare a scenei. E un inocent cu o viziune şi are nevoie de un păcătos cu bani, dar nu de unul oarecare. În epoca aceea, cinematograful era o vietate încă nedomesticită, ale cărei acţiuni nu puteau fi prevăzute, ci doar presimţite, ale cărei puteri abia începeau să fie măsurate de exploratori care nu o dată au sfârşit prost (Méliès, Griffith). Milionarul Leon Pătăraşcu "de Dâmboviţa" e un escroc şi, în acelaşi timp, e un astfel de explorator. **Restul e tăcere** e povestea a doi bărbaţi "mai mari decât viaţa", care se iau la trântă cu ceva mai mare decât ei - himera incandescentă a nemuririi; refuză să-i dea drumul şi ard amândoi.

Dar mai întâi, Grig trebuie să-l convingă pe Leon (care se consideră prea mare pentru filme şi încă n-a văzut nici unul) să investească în cinematograf. Îl duce s-o vadă pe Sarah Bernhardt în **Hamlet**, la Cinema Eforie. Leon e oripilat când vede picioarele goale ale unor copii atârnând peste balcon, deasupra capului său, şi Grig se grăbeşte să-i atragă atenţia asupra lumii bune din sală, dar nu reuşeşte să-l liniştească - un fenomen atât de democratic e neliniştitor, e de neînţeles. Leon nu mai înţelege chiar nimic atunci când, în locul lui **Hamlet**, începe un scurt-metraj burlesc şi toată lumea intră imediat într-o "complicitate a râsului" din care el e exclus (deşi un străin îl bate pe umăr, îl invită la comuniune), în timp ce Grig încearcă să-l liniştească spunându-i că "ăsta nu-i filmul adevărat, e doar aşa... de încălzire". Dar bineînţeles că e un film adevărat (mai adevărat decât filmările cu Bernhardt în **Hamlet**) şi în cele din urmă ajunge la Leon, îl atinge, îl ia pe sus. Hohotul de râs al lui Leon e formidabil - parcă ar fi primul din istoria mersului la cinema, dacă nu chiar primul din istoria speciei umane. E primordial şi, în acelaşi timp, anunţă ceva nou. Nici nu termină de râs că începe **Hamlet**, şi prima apariţie a lui Bernhardt e de-ajuns pentru ca publicul să cadă în extaz: e o minune. În atmosfera aceea, pare un lucru perfect natural ca tatăl lui Hamlet, întors dintre morţi, să i se adreseze dintr-odată lui Leon, poruncindu-i să intre în visul tânărului de lângă el. În realitate, Grig s-a

înţeles cu proiecţionistul să adauge un insert, iar Leon - un barbar cu aspiraţii la grandoare, predispus la viziuni, îndrăgostit de gesturi dramatice - e victima ideală a mistificării sale. Din momentul acela, el e prins în istoria filmului, pe care tot el o va face. Sunt convins că întreaga secvenţă e superbă.

Adevărul este că n-am văzut-o. **Restul e tăcere** e un film care nu există şi n-am decât o scuză pentru faptul că scriu despre el: am citit scenariul lui Nae Caranfil (premiat la concursuri internaţionale de scenarii, dar niciodată finanţat) şi mi se pare că, deşi nu există, **Restul e tăcere** e un film mare.

De regulă sunt un foarte prost cititor de scenarii şi nu pot fi de acord cu practicenii şi teoreticienii care susţin că acest gen literar ar merita să fie mai cunoscut de publicul cititor. Când citesc un scenariu, mă simt privat de plăcerile senzuale ale cuvântului scris; cuvântul e acolo ca să indice potenţialitatea unei imagini şi cel mai adesea nici măcar nu pot să vizualizez imaginea - cel mult pot să spun dacă m-ar interesa sau nu. Dar **Restul e tăcere** nu numai că trezeşte interes, ci - chiar şi în forma asta - degajă atâta forţă încât presimţirea - fără îndoială, vagă - a forţei pe care ar avea-o *pe ecran* m-a făcut să scriu despre el ca despre un film întreg, ca despre marele film care ar putea să fie.

**

La capătul primei zile de filmare, Leon Pătăraşcu, aflat într-o dispoziţie filozofică (stimulată de alcool, dar nu numai), îi vorbeşte lui Grig Ursaru despre lucruri mari: "Poţi să-ţi închipui milioanele de organisme care trăiesc în balta asta şi noi nu ştim nimic de ele?... Şi apoi gândeşte-te la noi, în Univers... Cât de lipsiţi de importanţă trebuie să fim. E îngrozitor... Mă gândesc la viitor, băiete. Văd lucruri minunate care or să ni se întâmple. Trăim într-o epocă mare. Tu-ţi dai seama cum se schimbă totul? Uită-te şi tu la toate invenţiile astea! Cinematograful! Există o bunătate divină care ne călăuzeşte. O să fie un secol minunat, secolul ăsta douăzeci, mai bun decât toate celelalte... Nu suntem creaturi părăsite în universul ăsta mare, nu-i aşa?" Conflictul dintre natura noastră brutală, meschină, ridicolă, şi visul nostru de nemurire (acea "foame aproape fatală de permanenţă", cum o numea scriitorul britanic Evelyn Waugh), e marea temă, comică şi gravă, a lui Nae Caranfil. Personajele din **Restul e tăcere** se reped asupra cinematografului ca să-şi astâmpere foamea. Când întâlneşte echipa de filmare, regele Carol I vrea să ştie cine va juca rolul său şi, imediat ce află, cere ca actorul respectiv să facă schimb de roluri cu actorul mai tânăr şi mai frumos care urma să-l joace pe Osman Paşa. Pentru prima oară de multă vreme, generalii de la 1877, chemaţi să ofere consiliere în reconstituirea asediului de la Vidin, au o armată cu care să se joace; se joacă fericiţi până când Leon îi concediază. O mare doamnă a teatrului românesc, a cărei strălucire, în urmă cu 40 de ani, împinsese la sinucidere un diplomat francez, vede în filmul lui Grig ultima ei şansă de a rămâne în memoria oamenilor, dar e prea mândră ca să admită că are atâta nevoie de ceva atât de vulgar precum cinematograful şi, când îl convoacă pe regizor, se comportă de parcă el ar fi venit cu propunerea. Rolul ei ca şi inexistent - face parte dintr-un grup de mame care îşi iau rămas bun de la fiii lor luaţi la război -, dar ea se pregăteşte de filmare meditând în ploaie şi apoi are grijă să confişte întreaga atenţie a camerei; e un moment de glorie - păcat că aparatul s-a blocat fără ştirea ei. Ca Billy

Wilder în **Sunset Boulevard**, Nae Caranfil găseşte un echilibru între recunoaşterea adevărului crud că, până la urmă, n-avem mare lucru de oferit posterităţii - suntem prea mici, prea caraghioşi; însăşi obsesia noastră legată de posteritate e vulgară -, şi omagierea disperării noastre.

**

Există, cred, o anumită condescendenţă a criticii de film faţă de Caranfil, o prezumţie că, oricât de bun ar fi, el nu e bun decât "pentru noi, românii" şi, oricum, nu va fi niciodată la fel de bun ca X sau chiar Y. Verdictul neformulat este că el nu poate să facă lucruri "mari". Prejudecata de aici este că lucrurile "mari" trebuie neapărat să fie lucruri "grele" - trebuie să le simţi apăsarea minut cu minut, timp de două ore, altfel nu-i un film adevărat, "e doar aşa... de încălzire". Or, filmele lui Caranfil au farmec şi graţie, şi, pentru unii, acestea sunt calităţi suspecte - sunt uşor de confundat cu facilitatea. După cum comenta un spectator, "Caranfil face filme la mişto". Sau, după cum se spune despre compozitorul Rossini, în cel mai graţios şi mai subestimat film al lui Caranfil, **Dolce far niente**, lucrurile îi vin prea uşor, e prea răsfăţat ca să poată produce sunete la fel de grave şi de pure ca ale unei orgi dintr-o biserică. Poanta e că la orgă se află chiar Rossini. Pentru cei care-l bănuiesc pe Caranfil că nu e suficient de profund şi de "greu", răspunsul e **Dolce far niente**, un studiu profund al lipsei de greutate. Acţiunea se petrece în Italia aflată sub ocupaţie austriacă, iar eroul, un călător francez, fost ofiţer în armata lui Napoleon, are destule ocazii de a se realiza ca amant şi, la un moment dat, ca martir. Lucrurile "grele", de la intrigi erotice la frământări istorice, sunt mereu după colţ, gata să-i iasă în cale, să-i încarce viaţa cu sens. Şi după colţ rămân, sau trec pe lângă el cu fente comice, fără să-l atingă. Iar lui nu-i mai rămâne decât să se închidă în casă şi să scrie nişte cărţi, sub numele de Stendhal.

Filantropica nu s-a bucurat de recunoaştere din partea marilor festivaluri internaţionale, dar asta nu înseamnă decât că n-a corespuns *trend*-ului, n-a încăput în tiparul folosit în prezent de marile festivaluri pentru cinematograful est-european. (Filmul **Maria** de Peter Călin Netzer a fost premiat pentru performanţa de a intra perfect în tipar; succesul lui nu-l plasează în linia întâi a cinematografului european contemporan, după cum nici eşecul **Filantropicii** nu e o dovadă a înapoierii sale.) E un film mult mai subversiv şi mai radical decât s-a spus. Ipoteza de lucru este că sentimentele tandre le-au fost date unora dintre noi (ălora mai fraieri) pentru ca alţii (ăia mai şmecheri) să facă bani din manipularea lor. După cum descoperă un profesor îndrăgostit, cu ambiţii literare, nimeni nu vrea să vadă eul lui adevărat, eul care se arată în dragoste sau în literatură; lumea vrea să vadă un eu contrafăcut - singurul profitabil. Timp de două ore vedem cum lumea profesorului se goleşte de adevăr, şi Caranfil reuşeşte să transforme acest spectacol într-o comedie. E o performanţă, dar şi mai important mi se pare faptul că, din nou, regizorul-scenarist găseşte un echilibru între demonstraţia rece că în lume nu e loc pentru adevăr şi speranţa emoţionantă că adevărul e o creatură tenace, care e dată afară pe uşă şi intră pe fereastră: el apare chiar acolo unde ne-am aştepta mai puţin - în mariajul sută la sută fals pe care l-a contractat eroul, ca să poată minţi mai convingător. Armonia asta face din **Filantropica** ceva mai mult decât un divertisment imparabil: e un obiect frumos, o operă de artă care emoţionează.

Ultimele 20 de pagini din scenariul la **Restul e tăcere** sunt de o tristeţe şi de o puritate pe care, după mine, Caranfil nu le-a mai atins în altă parte. Leon îşi escrochează colaboratorii; întinde o capcană şi apoi, într-unul din elanurile lui sentimentale, stupefiante, se duce la biserică şi se roagă ca Grig să nu se atingă de momeală. Grig descoperă ţeapa şi, din solidaritate faţă de prietenii săi, amestecată cu o beţie a gestului spectaculos (în sensul acesta, el şi Leon sunt adevăraţi tovarăşi de beţie), se înfige în ea. Şi apoi, în câţiva ani care trec foarte repede (Bucureştiul e acum sub ocupaţie germană), totul se face scrum. Stocul de filme al lui Leon arde într-un incendiu şi o dată cu filmele arde Emilia, o fată sau, mai bine zis, o viziune erotică, romantică, fugitivă care i s-a arătat de mai multe ori lui Grig pe parcursul aventurii sale, tânără şi promiţătoare precum cinematograful, precum noul secol despre care Leon vorbise atât de înflăcărat. Norocul aflat în reflux ia toate personajele şi în urma lor rămâne doar un film - **Independenţa României** (1912, regizat de un anume Grigore Brezeanu, finanţat de un anume Leon Popescu), a cărui poveste l-a inspirat pe Nae Caranfil.

Umorul naţional - *Păcală se întoarce*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, iunie 2006

Doamnelor şi domnilor, săptămîna asta îmi revine datoria neplăcută de a vă anunţa că Păcală (Denis Ştefan) se întoarce. S-a întors. A fost văzut la graniţa româno-ungară, la volanul unei camionete pline de orătănii (furate, sînt sigur), îmbrăcat într-un costum de gigolo şi mimînd (în răspăr cu post-sincronul) un cîntec în care era vorba despre duşmanii lui. (Dacă Andy Garcia ar avea un văr manelist, cam aşa ar trebui să arate individul.) De la primele cuvinte pe care le-a schimbat cu grănicerii ("De unde şi încotro?" "De afară înăuntru."), un lucru a fost clar: de mult n-a mai apărut pe ecranele noastre un deştept atît de antipatic - lipsit de umor şi plin de figuri - ca Păcală ăsta. Mai precis, de pe vremea lui tac-su - eroul primului **Păcală** (1974), interpretat de Sebastian Papaiani. Ceea ce-mi aminteşte că mai am o veste proastă: s-a întors şi tac-su.

Care din ei e mai oribil? Greu de spus. Pe de-o parte, Păcală-fiul are şansa de a se evidenţia într-unul dintre cele mai groteşti numere muzicale din istoria audiovizualului românesc: e într-o poiană, e gol cu excepţia unei pînze legate peste şale în stil christic şi a unui basmale legate la gît în stil western, ţine în mînă un fluier şi invocă un anumit "Dumnezeu al veseliei". Pe de altă parte, Păcală-tatăl face una dintre cele mai proaste scene de beţie din istoria filmului *universal* şi, fiind mai bătrîn, este şi mai plin de geniul comic al poporului român, aşa cum îl înţelege autorul Geo Saizescu. După cum o dovedesc şi interviurile sale, Saizescu se vede pe sine (aşa cum numai un om lipsit de umor se poate vedea) ca un reinstaurator al "umorului naţional" pe "piedestalul pe care-l merită". Ce mai, Dumnezeu al veseliei! Bătaia asta cu pumnul în piept duce inevitabil la ocazionale accese de naţionalism smiorcăit (la Păcală Senior, pe tema celor care "vînd fabricile noastre" şi "sug tot ce-a mai rămas din ţărişoara asta"), de nostalgie egalitaristă

(tot la Senior), de justiţiarism (la Păcală Junior, care declară că votează cu Ţepeş) şi de anti-americanism ("Ne dăm pe mîna lor şi pe limba lor..."); în fine, duc la ceea ce Saizescu ar numi "dimensiunea actuală a filmului", iar eu aş numi "dimensiunea lui de brigadă artistică PRM".

Ce ne mai dă Saizescu? Păi ce înţelege el printr-o satiră a luptei politice: siglele celor două partide sînt "cîinii cu covrigi în coadă" şi "cioara de pe gard" (au, doare). Ce înţelege el prin tipologii româneşti tradiţionale: cîrciumarul libidinos, preotul libidinos, primarul libidinos (nu mă întrebaţi de ce sînt toţi libidinoşi). Ce înţelege el prin comori de înţelepciune populară: "Ce ţie nu-ţi place altuia nu-i face" şi altele asemenea. Ne mai dă şi o scenă de sex în iarbă cu Păcală şi Păcăliţa (Anemona Niculescu), la care toţi copiii din sală au făcut: "Oaaau!". Şi un discurs (rostit de criticul de film Călin Căliman) care se vrea un fel de *ars poetica*: "Să nu vă fie ruşine să ascultaţi poveşti, să spuneţi poveşti... povestea, oricum ar fi ea, aduce un strop de suflet omenesc, de viaţă... Şi pe ăla căruia nu-i plac poveştile, eu îl bag în mă-sa!" Frumoasă idee (şi exprimată cu meşteşug, deşi parcă se mai putea lucra la poanta finală), dar n-ar fi strălucit mai tare în filmul cuiva care mai şi *ştie* să povestească? Comedia (fie ea şi picarescă) cere organizare, calcul riguros al efectelor, tir precis. Comedia lui Saizescu e giumbuşlucăraie bezmetică, debandadă hăhăitoare, scălîmbăială de beţivi.

Filmul are două ore şi jumătate şi tot ce e în el pare să fi ajuns acolo din greşeală; materialul lui Petre Dulfu nu e dramatizat, "ideile originale" nu sînt dezvoltate - asta nu se cheamă picaresc, se cheamă "las-o cum pică". Pe scurt, incompetenţa lui Saizescu e totală, iar autoidentificarea lui cu "umorul naţional" e la fel de frauduloasă ca autoidentificarea lui Nicolaescu cu istoria şi a lui Corjos cu adolescenţa. Întrebarea este: impostura lui mai funcţionează? Oare de-asta îşi aduc oamenii copiii - în ideea că e *sănătos* să rîdă la Saizescu (tot aşa cum e sănătos să ia brînză de la ţărani), că ăsta e *the real thing*, nu vreunul dintre surogatele alea toxice puse în circulaţie de televiziuni? Adevărul e că alea sînt mai bune; sînt făcute de oameni care măcar au idee ce fac. E adevărat că Saizescu nu ştia ce face nici la vremea primului **Păcală** şi că asta nu l-a împiedicat să adune 14.640.000 de spectatori, dar mi-e greu să cred că CNC şi MediaPro chiar au crezut în potenţialul comercial al acestei întoarceri. La ora la care scriu, filmul a fost văzut de 12.865 de spectatori şi, chiar dacă asta înseamnă cu vreo 15.000 mai mulţi decît era cazul, tot sînt puţini; şi, chiar dacă ar fi fost de zece ori mai mulţi, tot n-ar fi fost destui ca să facă din el un film comercial, adică *profitabil*. În momentul de faţă, singurele filme româneşti cu şanse comerciale sînt filmele bune (adică filmele cu şanse de succes în festivaluri şi, prin urmare, cu şanse *de a se vinde*) şi CNC-ul ar trebui să ştie asta. Într-adevăr, nu trebuie să-ţi fie ruşine să asculţi şi să spui poveşti, dar atunci cînd *finanţezi* o poveste ca **Păcală** ar trebui să-ţi fie. Cu riscul de a fi înjurat de mamă de Călin Căliman.

Decuplaţi - *The Break-Up*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, iulie 2006

Indiferent de neajunsurile sale, **The Break-Up / Despărţiţi, dar împreună** are meritul de a ne reaminti că de mult n-am mai văzut la cinema o bătălie decentă între cele două sexe. E un motiv de adîncă mîhnire, mai ales pentru aceia dintre noi care credem că genul hollywoodian creat anume pentru a acomoda cronicile acestui război, comedia sofisticată (cu subgenul ei, "comedia recăsătoriei"), a produs unele dintre cele mai plăcute (şi mai mari, aş spune eu) filme făcute vreodată: **The Awful Truth** (cu Irene Dunne şi Cary Grant), **His Girl Friday** (cu Rosalind Russell şi Cary Grant), **The Philadelphia Story** (cu Katharine Hepburn şi Cary Grant). Ce s-a întîmplat cu această mare tradiţie? Comedia sofisticată i-a cedat locul aşa-numitei comedii romantice, un animăluţ mai cuminte, mai puţin bazat pe gheare şi colţi (mai molîu, ca s-o spunem pe şleau), iar rarele bătălii notabile din ultima vreme tind să fie bătălii la propriu: Terminatorul spărgînd un pisoar în capul doamnei Terminator, Angelina Jolie trăgînd cu bazooka după Brad Pitt - războiul sexelor pe înţelesul copiilor. Dar cine Dumnezeu spune că trebuie să-l înţeleagă copiii? Ştiu cine: studiile de piaţă, care spun că ei merg mai des la cinema. Există momente (mai ales în sezonul *blockbuster*-urilor) cînd poţi să crezi că istoria recentă a Hollywoodului nu se explică decît printr-o conspiraţie care a urmărit să-i priveze pe adulţi de orice firimitură de divertisment adecvat; cum să n-ai senzaţia că cineva îşi bate joc de tine, atunci cînd însăşi noţiunea de "film pentru adulţi" a ajuns să desemneze un tip de produs care se consumă cu maximum de satisfacţie la vîrsta pubertăţii?

În condiţiile astea e de salutat orice film în care principalul catalizator al dramei este refuzul eroului de a spăla vasele. De-aici porneşte cearta dintre Brooke (Jennifer Anniston) şi Gary (Vince Vaughn), şi, pînă să-şi dea seama ce se întîmplă cu ei, cei doi (care sînt împreună de doi ani) sînt tîrîţi în escalada vicioasă a acuzaţiilor şi contra-acuzaţiilor şi aduşi într-un punct din care nu se mai pot întoarce. Totul e bun în secvenţa asta: lipsa de însemnătate a punctului de plecare, viteza degringoladei, conştiinţa mizei grave ce se pierde în derizorii jocuri de cuvinte ("Vreau *să vrei* să speli vasele!", ţipă Brooke, convingîndu-l pe Gary că e complet absurdă; "Eşti supărată pentru că n-am o dorinţă *puternică* de a spăla vasele?", ripostează Gary, convingînd-o pe Brooke că e complet opac), senzaţia că, odată pornită, o ceartă îşi dezvoltă propria logică, îşi urmează propriile legi, ca şi cînd o forţă impersonală ar urmări distrugerea cuplului - toate astea sînt autentice, corect observate şi reconstituite în tot amestecul lor de comicărie şi grozăvie. Dacă şi restul filmului ar fi fost la fel!

În structură (dacă nu şi în deznodămînt), filmul lui Peyton Reed e o comedie a recăsătoriei: deşi despărţiţi, Brooke şi Gary sînt obligaţi să mai locuiască o vreme împreună şi îşi fac măgării din ce în ce mai mari (şi mai comice, cel puţin în intenţie: ea începe să-şi invite admiratorii, el îşi redecorează jumătatea de apartament cu o masă de biliard, cîteva stripteuze şi multe beri goale), în timp ce vechile legături îi trag înapoi. Problema e că vechile legături nu prea se simt. În marile comedii de altădată se simţeau tot timpul: cu cît erau mai mari porcăriile pe care şi le făceau protagoniştii, cu atît îi simţeai mai apropiaţi, mai stimulaţi şi chiar mai încîntaţi unul de celălalt, aproape ca şi cînd despărţirea n-ar fi fost decît un joc menit să recupereze entuziasmul primei dăţi, să le amintească de ce s-au cuplat. OK, filmul acesta nu e despre despărţire ca joc, ci despre despărţirea pe bune, dar dacă lui Brooke (care e artist plastic) îi repugnă atît de pe bune nesimţirea lui Gary, iar Gary (care e ghid turistic) se simte înstrăinat pe bune de

pretenţiile ei, apare întrebarea: ce i-a legat doi ani, în afară de sex (foarte bun, se subînţelege) şi de echipa de popice din care fac parte? Nu spun că legăturile astea nu pot fi de-ajuns în viaţa reală, dar în cazul unui cuplu cinematografic nu par de-ajuns pentru a justifica o despărţire atît de tărăgănată. Prin urmare, tărăgănarea ajunge să pară artificială, ca şi rezolvarea (a cărei singură surpriză este că e doar parţială): în esenţă, aşteptăm aproape două ore ca un mascul puturos să-şi dea seama că ar fi cazul să mai spele şi el buda din cînd în cînd. Iarăşi, nu spun că nu e o problemă serioasă; şi prefer de o mie de ori să mă uit la aşa ceva decît să studiez a nu ştiu cîta oară problema lui Superman; şi sînt din ce în ce mai convins că Vaughn, cu aerul lui de juvenilitate bucălată (ca al tînărului Orson Welles) şi cu limbariţa lui de *raisonneur* isteric, e un geniu. Dar bătălia sexelor n-ar fi fost oare mai interesantă dacă Brooke era şi ea mai dificilă, mai năzuroasă, mai puţin ireproşabilă, dacă filmul avea tupeul de a recunoaşte (ca vechile comedii sofisticate) că, dacă e ceva care să salveze o relaţie aflată pe butuci, acel ceva nu ţine de eforturile noastre de a ne birui defectele, ci mai curînd de o potrivealã fericită, trainică, între defectele noastre şi defectele altcuiva?

Vînt în pînze - *Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, august 2006

Ce actor s-a mai răsfăţat vreodată într-un *blockbuster* aşa cum se răsfaţă Johnny Depp în seria **Piraţilor din Caraibe**? De obicei, actorii interesanţi şi creativi par legaţi de mîini şi de picioare atunci cînd joacă în producţii hollywoodiene de gabaritul ăsta, dar realizatorii **Piraţilor** au avut inteligenţa de a crea, în burta leviatanului economic şi tehnologic pe care-l aveau de strunit, un spaţiu generos în care un excentric ca Depp să poată face ce vrea. A vrut să-şi bălmăjească replicile ca un beţiv? OK. A vrut să alerge dînd din fund - nu ca un bărbat de acţiune, ci ca tocilara clasei la ora de sport? Foarte frumos. A vrut să arate ca un pirat de carnaval care, ajungînd prea devreme la fundul trusei de machiaj şi accesorii pentru piraţii de carnaval, şi-a completat *look*-ul cu materiale din trusa de machiaj şi accesorii pentru ţigănci ghicitoare? Excelent. N-a vrut să copieze modelele clasice - Flynn, Lancaster -, în schimb a studiat cu maximă atenţie prestaţiile maimuţelor şi ale papagalilor care obişnuiau să înnobileze cu prezenţele lor filmele cu Flynn şi Lancaster? Perfecţiune.

În **Piraţii din Caraibe 2 (Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest**), el are ocazia de a purta încă trei perechi de ochi (vopsite pe obraji) pe lîngă cea regulamentară. Şi vorbeşte canibala. Şi e plătit fabulos ca să facă lucrurile astea, pe care sînt convins că le face în mod regulat şi la el acasă. Şi merită fiecare bănuţ: într-adevăr, *aşa* trebuie tratată o superproducţie hollywoodiană - ca o escapadă personală sponsorizată grandios, ca o invitaţie de a o face lată pe banii lor. Sună iresponsabil? Dar oricum vorbim despre o lume iresponsabilă: să cheltuieşti sute de milioane pe nişte filme cu piraţi *este* un lucru iresponsabil. Nu iresponsabilitatea în sine e marea problemă a Hollywoodului (dimpotrivă, se poate spune că e însăşi menirea lui), ci faptul că nu mai ştie să şi-o asume

cu farmec; problema e iluzia importanţei, hrănită de atîtea responsabilităţi (economice, logistice etc.) imense (deşi absurde). De-asta se fac atîtea filme care plesnesc de importanţă, deşi nu folosesc nimănui (ca **Superman Returns**) şi atît de puţine filme cu adevărat distractive (ca **Piraţii**). Şi de-asta e nevoie de oameni ca Depp - oameni din afara sistemului, care văd iresponsabilitatea, profită de ea ca să-şi facă de cap şi prin exemplul lor îi aduc aminte că singura ei scuză de a exista este plăcerea pe care o oferă.

Clovneria lui Depp nu e singura plăcere. Una dintre marile atracţii ale primului episod, piraţii-zombi, reintră în acţiune cu şi mai multă strălucire, beneficiind de un sprijin şi mai consistent din partea echipelor de machiaj şi efecte speciale. Ideea e că, în timp ce au zăcut şi s-au descompus pe fundul mării, trupurile lor au fost luate în stăpînire, în diverse grade, de floră şi de faună: de la mijloc în jos, faţa şefului lor e o masă de tentacule care, pe lîngă faptul că joacă magnific rolul unei bărbi (foarte important la un tip care obişnuieşte să afirme: "Eu sînt marea!"), ştie să şi cînte la orgă; la fel de şic mi s-a părut şi unul dintre acoliţii săi, al cărui cap de peşte-ciocan îşi serveşte singur de pălărie; sau altul, al cărui cap se desparte cam uşor de trup şi de fiecare dată e obligat să-i strige instrucţiuni, din iarbă, trupului care orbecăie printre copaci în căutarea lui. Asta înţeleg eu prin efecte speciale folosite bine - puse în slujba umorului şi a fanteziei umane, nu cultivate pentru ele însele şi pentru impresia de bogăţie tehnologică pe care o pot produce.

Regizorul Gore Verbinski este şi un bun coregraf de comedie fizică - cel mai bun exemplu de-aici este secvenţa în care Depp, sătul de prietenia canibalilor, îşi ia la spinare atît picioarele, cît şi proţapul anexat de prietenii săi, în timp ce *ceilalţi* prieteni ai săi (non-canibali) se dau de-a dura prin pădure cu tot cu cuşca (făcută din oase) în care fuseseră închişi. Jackie Chan - cel din vremurile bune - nu s-ar fi ruşinat cu faza asta. Şi nici chiar Spielberg - cel din **Indiana Jones** - de la care vine, de fapt, inspiraţia pentru acest amestec de bazaconii supranaturale şi acţiune extraordinară dusă în burlesc de propriul ei elan, de neastîmpărul inventivităţii. Diferenţa e că Spielberg rămînea un povestitor captivant - sau cel puţin clar - şi *între* scenele de acţiune, în timp ce Verbinski ne ameţeşte de cap cu informaţii pe care oricum nu le putem reţine şi tot introduce personaje de care n-avem nevoie. De cînd e necesar să te concentrezi ca să înţelegi ce se întîmplă într-un film cu piraţi? Sau să ţii minte ce s-a întîmplat în episodul precedent, văzut acum trei ani? (În trei ani, pînă şi eu găsesc lucruri mai demne de ţinut minte.) Şi chiar trebuia să ţină două ore şi jumătate? Iresponsabilitate-iresponsabilitate, dar, pe vremea lui Errol Flynn, în două ore jumate aveai timp să-l vezi cum se dă huţa pe catarg şi să te şi îmbeţi la cîrciuma din colţ, dacă voiai să-ţi continui seara în spiritul lui. Nimeni nu mai face lucrurile aşa cum trebuie.

Ce rămîne - *Zborul United 93 / United 93*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, septembrie 2006

Unul dintre cele mai emoţionante lucruri din cîte am citit despre 11 septembrie 2001 a apărut, în săptămîna următoare, la rubrica de film (un loc ciudat - sau poate nu, avînd în vedere toate amintirile despre apocalipse cinematografice reactivate jenant, dar inevitabil, de imaginile acelea) a revistei *The New Yorker*. Inspirat de imaginea celor doi oameni care sar în gol ţinîndu-se de mînă, autorul, Anthony Lane, se întorcea la un poem de Philip Larkin - *Un mormînt din Arundel*: "Ultimul vers a devenit între timp o formulă consacrată de consolare şi, marţea trecută - în nenumărate feluri, în ultimele comunicări telefonice, în acele două mîini împreunate, în circumstanţe pe care Hollywoodul n-ar trebui să mai încerce să le întreacă -, şi-a dovedit încă o dată adevărul, cucerind calm ura şi turbarea în care se născuse crima. «Căci doar iubirea va rămîne după noi.»"

Primul "te iubesc" pe care-l auzim în răvăşitorul film al lui Paul Greengrass, **Zborul United 93**, e rostit (tot la telefon, dar în arabă) de Ziad Jarrah (Khalid Abdalla) chiar înainte de a se urca în avionul pe care fusese însărcinat să-l prăbuşească peste Casa Albă. E o tuşă neaşteptată şi justă, iar justeţea rezidă în faptul că e o tuşă şi atît - unică, graţioasă, rezultatul unei simple dorinţe de simetrie estetică -, nu prima dintr-o serie menită să-l "umanizeze" pe Ziad. De fapt, Greengrass nu încearcă să-i "umanizeze" nici pe terorişti, nici pe pasageri, conştient de faptul că, în acest context - docudramă, 11 septembrie, timp real -, orice demers de felul ăsta ar eşua în psihologia vulgară practicată îndeobşte de filmele-catastrofă. Dacă e să se aventureze cineva în minţile teroriştilor kamikaze, s-o facă mai întîi romancierii; sînt mai bine echipaţi pentru astfel de imersiuni, deşi se pare că încă nu suficient de bine (nici nuvela lui Martin Amis, **Ultimele zile ale lui Muhammad Atta**, nici romanul lui John Updike, **Terorist** - amîndouă apărute anul acesta, odată cu primele filme de anvergură despre 11 septembrie -, nu conving.)

Ce poate să facă cinema-ul - chiar copleşitor de bine - este să te prindă înlăuntrul momentului: nu ştii cine sînt aceşti oameni din sala de aşteptare a aeroportului Newark International; auzi cîte ceva din ce-şi spun, dar prea puţin ca să intri în vieţile lor: doar zumzetul unei dimineţi normale - important în sine, dată fiind dimineaţa. Greengrass nu caută frumosul pentru că ştie că, dacă iluzia retrăirii acelei dimineţi e perfectă, îl vom găsi oricum - pe feţele trase, trezite prea devreme din somn, sau în lumina de ora opt, care bate din lateral în timp ce avionul aşteaptă un ordin întîrziat de decolare. În timpul acesta, controlorii de trafic de pe un alt aeroport încearcă să reia legătura întreruptă cu un alt avion - American 11. Ascultînd ultimul mesaj, înţeleg că e vorba despre un atentat terorist. Ascultîndu-l mai atent, înţeleg că e vorba despre mai multe avioane. Apoi îl vedem pe American 11 - un punct pe monitor - coborînd peste Manhattan. Apoi, cineva dă drumul la CNN. Tot ce se întîmplă are urgenţa panicată, bîjbîitoare, şi enormitatea presimţită, încă neînţeleasă, a nemaiîntîmplatului, şi sîntem la fel de bulversaţi ca martorii de pe ecran atunci cînd, pe fereastra turnului de control de pe Newark International, vedem cum cel de-al doilea avion - United 175 - loveşte Turnurile. Greengrass nu putea să-şi calculeze mai bine efectele. Pasagerii Zborului 93 sînt acum în aer. În foarte scurt timp vor fi luaţi ostatici. La puţin timp după-aceea vor începe să-şi dea seama că nu sînt ostatici - doar atomi în materia unui obuz. Întrebarea e: ce faci atunci cînd îţi dai seama?

Ne apropiem de singura sursă de reconfort a acestei poveşti, de şansa ei de catharsis, şi

Greengrass are grijă să n-o supraexploateze, să n-o devalorizeze cu bombasticisme. Unul dintre pasageri se impune ca lider; se impune pur şi simplu, fără surle şi trîmbiţe dramaturgice, fără să fi beneficiat de vreun tratament preferenţial din partea camerei. Se conturează şi un plan - prea nenorocit ca să se lase contemplat fie şi o secundă de nişte priviri mai puţin disperate, dar, oricum, o tentativă de gîndire constructivă, de activitate umană cu noimă, într-un univers care se prăbuşeşte cu 1000 de kilometri la oră. Şi atunci, înainte de a porni la asalt, pasagerii pun mîna pe telefoane şi validează intuiţia lui Larkin. Sau nu? Larkin însuşi a numit-o "cvasi-intuiţie aproape adevărată" şi, cînd se stinge muzica vocilor care spun "te iubesc", începe alta, la fel de greu de uitat, dar mult mai puţin reconfortantă, muzica ultimelor rugăciuni (a creştinilor, a musulmanilor) care se întîlnesc undeva deasupra pămîntului - după toate aparenţele, *în gol*. Sau poate că dumneavoastră veţi găsi o consolare şi în întîlnirea asta.

Greengrass nu încearcă să impună o semnificaţie - alta decît cea de celebrare a curajului pe care pasagerii l-au arătat atunci. El nu vrea decît să reconstituie - cu toată decenţa posibilă - ultimul lor zbor şi să ne ofere un loc; e treaba noastră să decidem cine a cîştigat atunci - dragostea sau neantul. Ce e clar este că, la un moment dat, dragostea s-a opus neantului. Şi ăsta e rostul ei.

În toţi şi-n toate - *Cum mi-am petrecut sfîrşitul lumii*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, septembrie 2006

Dorotheea Petre, vedeta filmului **Cum mi-am petrecut sfîrşitul lumii**, a fost binecuvîntată cu o prezenţă filmică de mare clasă - dominatoare, dar subtilă, directă, dar misterioasă. Joacă rolul Evei, elevă în clasa a XI-a la un liceu din Bucureştiul anului 1989, care e mutată la o şcoală profesională atunci cînd e găsită vinovată de distrugerea unui bust al lui Ceauşescu. Adevăratul vinovat e prietenul ei, Alexandru, care în momentul accidentului încerca să-şi programeze următorul atentat la virginitatea fetei *şi totodată* să-şi perfecţioneze schemele de karate - două acţiuni care nu se pot combina decît cu efecte dezastruoase asupra echilibrului unui băiat de 17 ani, deşi numai un băiat de 17 ani s-ar gîndi să le combine. Deşi Alexandru votează, odată cu restul clasei, pentru excluderea Evei din UTC, ea refuză să-l toarne. "Dacă plîngi, plec imediat!", îşi somează ea mama atunci cînd sînt convocate amîndouă la cancelarie. Nu e o adolescentă revoltată - ce-i acolo e mult mai rar: e vorba despre bun-gust moral, despre un stil interior care pînă la 17 ani a avut timp să se definească, să descopere demoralizanta lipsă de stil - de graţie - a celor din jur şi să-şi dezvolte o strategie de supravieţuire. Dumnezeu ştie cum a reuşit să facă toate astea pînă la 17 ani, dar, cu Dorotheea Petre în rol, e clar că aşa e: e clar că Eva vede foarte bine mizeria acestei lumi (începînd cu a părinţilor ei, care o încurajează să se împace cu Alexandru pentru că e fiu de securist) şi, chiar dacă n-o comentează, emană în permanenţă un fel de îndărătnicie calmă, o stăpînire de sine bazată pe o cunoaştere precoce şi exactă a valorii sinelui - sinele e o proprietate privată pe care "ei" nu trebuie s-o naţionalizeze, e regatul ei mîndru, decis să nu se coboare decît la un

minimum de contacte diplomatice cu "democraţia populară" care-l împresoară. Pare atît de pregătită să stea şi să reziste, încît sîntem oarecum surprinşi atunci cînd aflăm că, de fapt, vrea să fugă din ţară. Complicele ei e Andrei, băiatul de care s-a apropiat după despărţirea de Alex (Andrei şi Alex: sună ca un cuplu de rivali dintr-o comedie optzecistă cu liceeni) şi care, pentru maximum de antiteză, e fiu de disident. Problema e fratele ei, Lalalilu (Timotei Duma), care o iubeşte atît de mult încît se simte în stare să ucidă pe oricine ar supăra-o. "Cine te-a supărat?", îl întreabă cineva. "Ceauşescu", răspunde precis Lalalilu, care, apropo, are şapte ani. De-aici încolo, supărarea devine obsesie în toată regula.

Adevărul e că Lalalilu mi s-a părut puţintel cam obsedat încă de la început. "Toţi românii au avut dinţi de lapte?", întreabă el. "Şi Ceauşescu?" Maică-sa îl roagă să nu mai vorbească despre Ceauşescu, dar parcă ar exista alte subiecte! El şi prietenii lui îl taxează pe Alexandru de "securist" şi se oferă să lupte alături de Andrei; se joacă de-a trecerea Dunării într-un submarin; tatăl lui îl regalează cu imitaţia lui de Ceauşescu; singurii băieţi din viaţa surorii lui sînt un băiat de disident şi un băiat de securist: impresia generală e că, pe vremea aceea, toate minţile erau invadate de dictator, ca de o tumoare, încă de la vîrsta biberonului. Or eu, în calitate de congener al regizorului Cătălin Mitulescu (vîrsta mea la Revoluţie era aproximativ egală cu media dintre vîrstele celor doi fraţi), pot să depun mărturie că nu era aşa: numele de Ceauşescu nu era atît de important pentru noi; pentru noi, important era numele de Pif.

Dar Mitulescu vrea atît de tare ca filmul lui să fie totalizant şi exemplar, încît nu poate să respecte limitele perspectivei pe care şi-a ales-o (a copilului şi a adolescentului); schematizează şi, totodată, supraîncarcă - toarnă comunism cu lopata. Asta nu pare să-i deranjeze pe spectatorii care erau copii sau adolescenţi în 1989; după toate aparenţele, filmul dezlănţuie în ei un adevărat dezmăţ al nostalgiilor şi trebuie spus că, într-adevăr, are cu ce: Mitulescu e foarte bun pe detalii (mi-a plăcut la nebunie ţigănuşul care vrea şi el să cînte în brigada artistică şi bineînţeles că nu e lăsat; sau eleva-problemă - adică singura machiată - de la coada coloanei de pioniere), iar operatorul Marius Panduru construieşte pe ideea de lume în amurg şi pare să oprească timpul la "minutul magic" în care pînă şi griurile ceauşismului tîrziu se încălzesc şi radiază. Problema e că acumularea pătimaşă de obiecte din recuzita comunismului nu garantează autenticitatea viziunii şi că fiorul recunoaşterii nostalgice nu ţine loc de cunoaştere; iar în lipsa cunoaşterii, a acelei autenticităţi mai profunde, nostalgia e doar un fel de destrăbălare - nu înseamnă nimic. Lalalilu ne va reprezenta în cursa Oscarului pentru *Cel mai bun film străin*, şi n-am nimic împotrivă: Academiei Americane de Film îi place să vadă copii drăguţi în filmele străine (aşa îi e mai uşor să le ierte pentru păcatul de a fi străine) şi Mitulescu nu e omul care să se dea înapoi de la efecte de tip "mînca-l-ar mama" (escrocul ni-l arată pe Lalalilu făcînd un balon de gumă şi nu taie decît după ce balonul i-a explodat în năsuc). Îi urez noroc drăguţului anticeauşel, dar nu cred în el nici o secundă.

Chic - *The Devil Wears Prada*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, octombrie 2006

Bazat pe *best-seller*-ul din 2003 al lui Lauren Weisberger (apărut la noi în Colecţia *"Chic"* a Editurii Polirom), **The Devil Wears Prada** spune povestea unei fete numite Andy, care se zbate pentru supravieţuire în redacţia unei reviste de modă numite *Runway* (o rudă nu chiar atît de îndepărtată - se poate presupune - a revistei *Vogue*, la care a lucrat Weisberger) - mai exact, în subordinea directă a redutabilei editoare Miranda Priestly (o rudă nu chiar atît de îndepărtată - iarăşi, e doar o presupunere - a Annei Wintour de la *Vogue*). Milioane de fete ar ucide pentru slujba lui Andy, dar Andy nu intră în milioanele respective: o fată serioasă, cu pretenţii de scriitoare, ea ar fi vrut să ajungă la o revistă gen *New Yorker* şi n-ar fi ajuns la *Runway* dacă alternativa n-ar fi fost o chestie numită *Auto Universe*.

În carte (care e narată la persona întîi), pretenţiile de superioritate ale lui Andy par întru totul îndreptăţite (cartea însăşi e dovada că avea lucruri mai bune de făcut) şi pentru cititoarea-ţintă (care-şi va proiecta asupra Mirandei propriile sentimente faţă de o şefă sau alta) e important ca tirana să nu pună stăpînire pe sufletul ei, dar în film (care e narat obiectiv), Andy (Anne Hathaway) e doar o fată drăguţă (nu mai are o *voce* literară, are doar pretenţii) şi, nemaiexistînd acea voce care s-o înţepe, Miranda (Meryl Streep) e liberă să pună stăpînire pe tot ecranul. Din cîte am înţeles, multe fane ale cărţii obiectează la aceste ajustări, dar mie mi se par *cinematically correct*: pe ecran, personajele de tip Miranda se cheamă staruri, iar valorile lor se cinematografiază mult mai convingător decît "adevăratele valori" de tip frumuseţea-e-înăuntru şi nu-haina-face-pe-om, susţinute de prietenii lui Andy.

Sigur că filmul lui David Frankel trebuie să respecte formula lui Weisberger (de fapt, tot o formulă hollywoodiană), care se încheie cu întoarcerea eroinei la "adevăratele valori", şi în momentele acelea e greu să nu-l suspectezi de ipocrizie, dar ce era să facă? Cel mai ilustru precursor al său, **Funny Face** (Stanley Donen, 1957) - în care o tînără intelectuală (Audrey Hepburn) era introdusă în lumea modei de un mare fotograf (Fred Astaire) -, era mult mai onest în privinţa asta (la final, trebuind să aleagă între fotograful american şi un tînăr intelectual francez, eroina alegea pe cine trebuie), dar onestitatea sa dădea într-un antiintelectualism atît de dizgraţios (toţi tinerii intelectuali francezi erau prezentaţi ca nişte obsedaţi sexual; nu că n-ar fi, dar, oricum, nu se face), încît numai rezervele însumate de graţie ale lui Hepburn şi Astaire mai reuşeau să-l salveze.

Judecînd după **The Devil Wears Prada**, lumea modei a devenit mult mai dură de la **Funny Face** încoace. Din secunda în care am văzut-o pe Andy ieşind de la metrou şi cumpărîndu-şi un sandviş în drum spre interviul de la *Runway*, m-am stăpînit cu greu să nu mă îndrăgostesc de ea. Din secunda în care o văd intrînd în redacţia lor, cei de la *Runway* se stăpînesc cu greu să nu borască. În ochii acestei supercaste, "civilii" ca Andy constituie un fel de subspecie dezgustătoare, mai ales dacă se mai şi mîndresc - aşa cum se mîndreşte ea - cu faptul că trăiesc în afara modei. Nu că ar exista civili: după cum află Andy la un moment dat de la o Miranda ultragiată, care-i demonstrează imparabil că pînă şi gusturile ei ostentativ neelegante în materie de pulovere au fost programate de *Runway, nimeni* nu poate trăi în afara modei.

Diavolul e mult mai drept decît un film ca **Prêt-à-Porter**, care nu vedea în lumea modei decît superficialitate şi perfidie. Vedem şi aici lucrurile astea, dar vedem şi dăruirea, şi perfecţionismul, ca să nu mai vorbim de teribilitatea aproape divină a unei persoane ca Miranda, care numai dacă strînge puţin din buze (Meryl Streep n-a mai avut niciodată aşa un moment de efect, realizat cu atît de puţin efort) îi poate face pe cei mai tari creatori să arunce totul pe fereastră şi s-o ia de la început. Sîntem conştienţi în permanenţă de elementul de absurd al acestei lumi şi sîntem amuzaţi, dar şi aţîţaţi: vrem ca eroina să se ridice la standardele lor, să cucerească în numele nostru, al civililor, aristocraţia asta aberantă. Şi, după perioada cuvenită de aşteptare, vine, în sfîrşit, metamorfoza ei hepburniană - din studentă şleampătă în "glamazoană" -, supervizată magistral ("Chanel. Ai nevoie *disperată* de Chanel.") de Stanley Tucci în rolul redactorului şef adjunct. După care vine şi restul: un mascul seducător, Parisul - tot tacîmul. Şi, inevitabil, morala: lucrurile astea nu merită să te zbaţi pentru ele - sînt doar miraje şi sclipici. Aşa o fi, dar mirajele şi sclipiciul ăsta pentru care nu merită să te zbaţi sînt exact chestiile care au făcut gloria Hollywoodului şi e plăcut să vezi un film contemporan care mai ştie să le pună la lucru. Nu m-a deranjat nici faptul că filmul aderă la o formulă binecunoscută (cunoaşterea e o plăcere suplimentară atunci cînd formula e bine aplicată: ai parte exact de satisfacţiile pe care contai), nici faptul că vrea să fie şi cu vorba aceea, şi cu sufletul în rai: asta e poziţia hollywoodiană clasică.

Front comun - *Volver*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, noiembrie 2006

Nu era greu deloc să-ţi dai seama de ce penultimul film al lui Pedro Almodóvar, **La Mala Educacion**, e mai puţin plăcut decît majoritatea celorlalte: nu conţinea femei. Plasat exclusiv în mediile gay din Madridul anilor 1980-2000, părea serios şi personal în alte feluri decît filmele lui precedente şi, dincolo de artisticitatea formală (parcă mai înaltă ca oricînd), se simţea ceva acru, vindicativ şi mărunt (o senzaţie destul de neobişnuită la Almodóvar), ca şi cînd pe undeva pe-acolo s-ar fi plătit nişte poliţe. În aceeaşi ordine de idei, nu e greu deloc să-ţi dai seama de ce noul lui film, **Volver**, e unul dintre cele mai plăcute: nu conţine, practic, *decît* femei. Atunci cînd, în sfîrşit, apucăm să vedem ca lumea un bărbat, avem senzaţia că s-a făcut o greşeală. De fapt, avem senzaţia că bărbaţii, ca specie, sînt o greşeală: ia uitaţi-vă la el cum stă pe canapea, proaspăt nebărbierit şi dat afară de la slujbă, cu burta în sus, cu berea în mînă, cu un ochi la meci şi altul la nurii puberi ai propriei fiice. Dar nici n-apucă să facă bine umbră pămîntului că e înjunghiat de fată (Yohana Cobo) - însă nu înainte de a-i dezvălui că nu e tatăl ei adevărat. Atunci cine e tatăl ei adevărat şi ce s-a întîmplat cu el? Şi ce s-a întîmplat cu părinţii mamei ei, Raimunda (Penélope Cruz)? Oficial au murit amîndoi într-un incendiu, dar femeia, Irene (Carmen Maura), a fost văzută recent la căpătîiul surorii ei bolnave, Paula (Chus Lampreave). Şi ce s-a întîmplat cu mama unei prietene de-a Raimundei numită Agustina (Blanca Portillo), dispărută şi ea în noaptea incendiului? Sînt multe mistere de elucidat,

dar întîi şi întîi trebuie rezolvată problema cadavrului. În aceste momente de restrişte, femeile (inclusiv fantoma) trebuie să se unească.

Cum să nu-ţi placă atitudinea lui Almodóvar faţă de femei? În ochii lui, de-o viaţă căscaţi la stele, toate sînt dive din momentul în care apar (camera lui venerează pieptul lui Cruz şi fundul ei glorios de împlinit - şi datorită echipei de machiaj - ca pe înseşi moaştele Sfintei Sophia Loren Cea Tînără, iar Maura e comparată măgulitor cu o altă mamă teribilă - Anna Magnani în **Bellissima**), rămînînd totodată femei cu picioarele pe pămînt, muieri, ţaţe, cumetre, coafeze (folosesc aceşti termeni cu tot respectul cu care Almodóvar ar dori să fie folosiţi), genul de femei care nu pot decît să se viseze în locul lui Loren sau al lui Magnani. E extrem de plăcut sentimentul că filmele lui se pliază (desigur, într-un mod ultraconştient, ultrareflexiv, dar cu toată convingerea) pe gusturile lor de spectatoare, pe apetenţa lor pentru intrigi extravagante, secrete cutremurătoare şi emoţii la fel de fierbinţi ca şi culorile în care sînt exprimate. Almodóvar înţelege rolul vital al coafezei - rolul vital al melodramei - în arta filmului: melodrama nu e o fază pe care cinematograful trebuie s-o depăşească (aşa cum trebuie să-ţi depăşeşti adolescenţa), e ceva care-l împlineşte; puterea lui de a angaja emoţiile noastre primare (putere asigurată de nişte arme imbatabile precum culoarea, muzica şi gros-planul) e extraordinară şi a renunţa la ea ar echivala cu o sărăcire.

Întîmplarea a făcut să văd **Volver** între două filme de-ale lui Nicholas Ray din anii '50 şi astfel să-mi dau seama ce-mi lipseşte în filmul contemporan: în fine, îmi lipsesc multe lucruri, dar unul dintre ele ar fi *roşul* - roşul lipsit de inhibiţii, anunţător de paroxisme, din filmele lui Ray şi ale altor vechi maeştri ai stărilor "la limită". Dacă n-ar fi Almodóvar, publicul de azi n-ar avea nici o şansă să afle ce înseamnă să încasezi o culoare ca pe o lovitură. Atunci cum să-mi explic faptul că, în pofida deschiderii mele, **Volver** nu prea m-a emoţionat? Aş spune că, aici, Almodóvar ridică melodrama la un nivel atît de înalt de conceptualizare şi de rafinament compoziţional, încît ea nu mai ajunge la emoţiile primare pe care le invocă; se instalează confortabil în *cool* (toate femeile, de la fantomă la adolescenta ucigaşă, sînt comic de stăpînite) şi în decorativism. Intriga e construită în jurul a două nenorociri declanşate de păcatele unor bărbaţi (moartea tatălui vitreg şi misteriosul incendiu din trecut), care pînă la final se dovedesc a fi simetrice, şi există ceva *prea* decorativ în simetria asta: atunci cînd faptele care au dus la incendiu ies la iveală, ele nu au mare greutate, deşi sînt cumplite - par mai degrabă un fel de echivalent dramaturgic al petelor de roşu aranjate atît de savant în cadre. Nu mă înţelegeţi greşit: **Volver** e o lucrare de maestru - simţi asta în fiecare mişcare de aparat, în fiecare tăietură, aşa cum n-ai mai avut ocazia să o simţi de la **Match Point** (de Woody Allen) încoace; dar e prea multă comoditate - prea puţină fricţiune - în această demonstraţie de măiestrie. După cum, fiindcă veni vorba, e prea puţină fricţiune şi prea mult dat din coadă în viziunea lui asupra solidarităţii feminine: aşa cum, la un autor marxist, oamenii muncii nu pot fi decît perfecţi şi răul nu poate veni decît din afară, de la exploatatori, femeile de aici, odată scăpate de bărbaţi, nu par să mai ştie ce-i invidia (de exemplu), sau perfidia, sau oricare dintre celelalte boli exclusiv masculine. Dar, în fine, presupun că aşa ne trebuie.

Reverie regală - *Marie Antoinette*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, ianuarie 2007

Primul film al Sofiei Coppola, **Virgin Suicides / Sinuciderea fecioarelor**, era povestea unor fete rătăcite în zona crepusculară a adolescenţei. I-a urmat **Lost in Translation / Rătăciţi printre cuvinte**, a cărui eroină era o fată rătăcită în Extremul Orient - dar şi în zona crepusculară a adolescenţei. Şi acum vine **Marie Antoinette**, un film despre o fată rătăcită în Versailles-ul secolului al XVIII-lea - şi, bineînţeles, în zona crepusculară a adolescenţei. O vedem sosind din Austria în 1770 (cînd avea 14 ani) şi lăsîndu-se deposedată, la graniţa franceză, de hainele ei austriece, de domnişoarele ei de companie, pînă şi de căţelul ei ("Poţi să ţii oricîţi căţei *francezi* doreşti."). O vedem depunîndu-şi semnătura de şcolăriţă pe certificatul de căsătorie cu prinţul moştenitor - viitorul Ludovic al XVI-lea (Jason Schwarzman), care pare încă şi mai depăşit de situaţie decît ea. Atunci cînd se suie în pat cu el, toată curtea de la Versailles e prezentă (cardinalul îi mai binecuvîntează o dată înainte de a se retrage). Atunci cînd deschide ochii de dimineaţă, prima persoană pe care o vede este înfricoşător de pompoasa contesă de Noailles (Judy Davis), venită să se asigure că peste noapte au început activităţile cuvenite de perpetuare a monarhiei franceze. N-au început şi nici nu vor începe pînă hăt, peste vreo şapte ani - din motive ţinînd nu de impotenţa Delfinului, ci de pasiunea lui mult mai intensă pentru lăcătuşerie. Evident că toată lumea dă vina pe *ea*: doamnele şuşotesc pe coridoare, scandaloasa Madame du Barry (Asia Argento), amanta bătrînului rege, o priveşte cu dispreţ, propria ei mamă, împărăteasa Maria Tereza, îi cere, în numele alianţei franco-austriece, să depună mai mult efort pentru a-şi inspira soţul. Cu ditamai farsa jucîndu-se noapte de noapte în dormitorul regal şi cu atîtea cutre şi hahalere aristocrate pe margini, aceasta e partea cea mai simpatică a filmului. După care regina începe să petreacă: şampania curge zi şi noapte, proliferează modelele fantastice de pantofi, prăjituri, căţei şi coafuri, din dragostea ei pentru viaţa la ţară se naşte un sat nou-nouţ şi perfect (adică fără ţărani: aceştia nu apar decît ca personaje în programele artistice realizate de regină şi de suita ei). Viaţa pe care o găsise Marie Antoinette la Versailles era toată numai formă - derizorie şi totuşi grea, rigidă - şi ce-i lipsea acestei forme nu era fondul (Doamne fereşte! Auzi, *fondul*! Ce-i aia?), ci un pic de farmec, un pic de zvîc, un pic de libertate şi informalitate modernă. Alura interpretei principale, Kirsten Dunst, e cu siguranţă modernă (o detaşare graţioasă, uşor narcotizată) şi, cu atîtea muzici mişto (Aphex Twin, Gang of Four, Bow Wow Wow...) defilînd pe *soundtrack* şi părînd destul de mîndre de *sound*-ul lor anacronic, e puţin probabil ca publicul tînăr să nu prindă ideea: ce *cool* trebuie să fi fost să fii adolescentă şi să ai la dispoziţie toată vistieria Franţei ca să-ţi satisfaci capriciile!

Dar cine e adolescenta? În trecut am admirat-o pe Coppola pentru talentul ei de a recaptura "stări poetice" adolescentine, dar acum încep să cred că starea asta de desprindere, pe undeva dureroasă, pe undeva delicioasă, ah, cît de fragilă!, oh, cît de preţioasă! (scuze pentru versuri, dar cred că se potrivesc), e singura pe care o cunoaşte realizatoarea - n-a ieşit niciodată din ea. De la un punct încolo, **Marie Antoinette** arată şi

sună ca reveria unei eleve pretenţioase care leagănă pe genunchi manualul de istorie deschis la capitolul despre eroina ei preferată, în timp ce ascultă muzica ei preferată. Problema mea cu genul ăsta de reverie nu e că stă în calea oricărei prospectări istorice sau psihologice (deşi *stă*: filmul are la fel de multă forţă de penetrare ca tînărul rege), ci că e fundamental banală. Iar atunci cînd e curmată brutal - cînd realizezi că mai există pe-acolo şi un popor şi că poporul ăsta o urăşte pe regină -, efectul de şoc urmărit de Coppola nu funcţionează, pentru că autoarea nu e nici atunci prea dispusă să rupă vraja; nici ea nu e mult mai convinsă decît eroina ei că pe lume există şi altceva în afară de baluri mascate, sate idilice şi "stări" din astea de ameţeală languroasă, de dezorientare fermecătoare.

În esenţă, Coppola a făcut încă un film despre farmecul trăirilor adolescentine. Acuma, nu e clar că adevărata Marie Antoinette a fost o persoană mult mai interesantă decît adolescenta ameţită pe care o vedem în film (deşi hainele negre pe care le-a purtat zi şi noapte în detenţie, sfidînd cenzura cromatică practicată de revoluţionari, şi hainele albe, obţinute pe căi miraculoase, pe care le-a purtat la propria ei execuţie, mărturisesc un instinct dramatic şi o voinţă care nu se văd nicăieri în **Marie Antoinette**), dar e clar că viaţa ei putea să ofere unui film multe lucruri mai interesante. După mine, viaţa ei e un subiect ideal de comedie crudă (la 14 ani eşti băgată într-o lume absurdă şi închisă, timp de aproape 20 de ani n-ai nimic de făcut decît să-ţi cumperi haine şi la un moment dat vin nişte supăraţi şi-ţi taie capul), iar filmul lui Coppola nu e nici pe departe destul de spiritual, destul de crud, destul de treaz.

Un primitiv - *Apocalypto*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, ianuarie 2007

Cît de tare e cazul să vă temeţi de reputaţia sîngeroasă a lui Mel Gibson? Hai s-o luăm aşa: dacă, la un film de Gibson, auziţi un personaj spunînd despre alt personaj: "O să-l jupoi şi o să-l pun să se uite la mine cum mă îmbrac în pielea lui", e mai bine să fiţi pregătiţi. În **Apocalypto** - care recreează marea civilizaţie maya în ultima fază a declinului ei -, inimi sînt smulse din piepturi pentru a îmbuna zeii, ţeste se rostogolesc pe treptele piramidelor în ovaţiile unui public pe lîngă care amatorii de crucificări din **Patimile lui Hristos** par amatori de operă şi de balet. Aici, o măciucă în cap nu e o măciucă în cap dacă nu face *chisăliţă* capul respectiv. Dacă e ca un om să fie mîncat de jaguar, păi *să fie* mîncat de jaguar - începînd cu faţa.

În astfel de momente, nu poţi să nu te întrebi ce-i cu Gibson: de unde-i vine înclinaţia asta spre detalierea stupefiantă a atrocităţii? Din scrupul ştiinţific (acelaşi scrupul care cere ca filmul să fie vorbit în mayaşă, de amerindieni adevăraţi) sau dintr-un interes mai personal şi mai tenebros? Dar, oricît de chestionabilă vi s-ar părea violenţa lui Gibson, un lucru trebuie precizat despre ea: e oricînd preferabilă violenţei *cool*, ca-n-desenele-animate-dar-cu-oameni, a unui Quentin Tarantino sau Robert Rodriguez. Ce mă plictiseşte la filme ca

Sin City sau **Kill Bill** e uşurinţa infantilă cu care autorii lor - ca şi spectatorii (evident, foarte tineri) cărora li se adresează - separă violenţa de suferinţă, aproape ca şi cînd nici n-ar fi descoperit vreodată conexiunea dintre ele. Pe cînd despre Gibson se poate spune orice, dar nu se poate spune că nu-l interesează suferinţa. Îl interesează situaţiile şi epocile în care umanitatea poate fi găsită la un pas de animalitate - de ceva mai rău, de fapt, pentru că-l interesează şi Răul (în accepţiunea religioasă - cea mai încărcată - a termenului). Îl interesează calvarurile, testele de anduranţă (de fapt, cred că în termenii ăştia vede şi regia de film: junglă, deşert, limbi moarte - condiţii cît mai grele) şi miracolele - învierea, înălţarea - care se pot petrece după ce s-a trecut şi ultima limită. Imaginaţia lui e medievală, deşi limbajul lui e îndatorat filmului de acţiune modern. De-aici problema penultimului său film, **Patimile lui Hristos**. Nu m-am îndoit nici o clipă de buna credinţă cu care a optat pentru *acel* tip de reprezentare (felul în care a marketat-o e o cu totul altă discuţie şi cine nu acceptă faptul că, în cinema, angajamentul artistic total poate coexista cu cele mai joase instincte negustoreşti, n-ar trebui să-şi piardă timpul cu filmele), dar filmul tot mi s-a părut respingător, iar problema era elementară: la cinema, dacă vezi un om torturat cu atîta energie, cu atîta atenţie la detaliul de senzaţie, vrei ca omul acela (indiferent dacă-l cheamă Iisus sau Rambo) *să dea şi el*; dacă asta nu se întîmplă, experienţa nu face decît să te ameţească de cap şi să te încarce negativ - de-aici acuzaţiile de instigare la ură. Şi de-aici vestea bună legată de **Apocalypto**: cu toată intensitatea şi acurateţea antropologică şi cadenţa lentă, natural-gravă, el *este*, în esenţă, un simplu film de acţiune. Un tînăr vînător e capturat (laolaltă cu mulţi alţii din satul lui) de nişte războinici aflaţi în căutare de tinere talente care să se evidenţieze în sclavie sau în cadrul sacrificiilor umane de la marile piramide; reuşeşte să scape; e vînat prin junglă; se transformă din vînat în vînător. Atît.

Unora dintre dumneavoastră li se va părea incredibil (în sensul de "aberant") faptul că un film atît de ambiţios poate fi şi atît de simplist: "ideea filmului" e că decadenţa e nasoală (mersi, Mel). Dar vă invit să-l vedeţi pe Gibson drept ceea ce este: nu un intelectual, ci un foarte bun artist primitiv. Nu face greşeala pe care o fac de obicei regizorii sofisticaţi atunci cînd vor să facă filme despre "sălbatici": nu-i abordează solemn, nu-şi transformă personajele pozitive în statui. Încă de la început, cînd un vînător care nu poate face copii se lasă îmbrobodit de prietenii lui să mănînce testicule crude de tapir, Gibson e alături de ei, una cu ei, savurînd gluma. Îşi concepe personajele exclusiv ca prezenţe fizice şi deciziile lui de *casting*, intuiţiile lui despre ce şi cît poate să exprime un corp sau altul, sînt excepţionale. Uitaţi-vă la cel mai crud dintre războinicii în mîinile cărora cade eroul: are un fel al lui, de neuitat, de a lăsa umerii să-i cadă atunci cînd ticluieşte o nouă grozăvie sau atunci cînd cineva îi strică distracţia şi în ochii lui vezi cum se naşte în chinuri fiecare gînd barbar; ţi se proţăpeşte pe un colţ de memorie, la fel de autoritar ca unul dintre demonii ăia grimasanţi dintr-o pictură medievală. Gibson n-o fi avînd nici ţinută intelectuală, nici rafinament stilistic, nici simţ al măsurii (presupun că, după ce-l baţi pe Iisus două ore, nu te mai inhibă nimic), dar e foarte bun - foarte perspicace şi expresiv - pe tot ce înseamnă instinctualitate (de la problema teritoriului pînă la legăturile dintre taţi şi fii), barbarie, terori şi extaze primare - atît de bun încît te face să te întrebi dacă filmele nu s-au civilizat prea tare, dacă în fond nu sînt ca umbrele pe care le urmăreau sălbaticii pe pereţii grotelor.

Portret - Humphrey Bogart

Andrei Gorzo
Programul Cinematecii Române, ianuarie 2007

Identificarea cu un personaj fictiv este, desigur, o reacţie imatură la opera de artă; denotă lipsă de rafinament, o incapacitate de apreciere estetică. În *Cursurile* lui de literatură, Nabokov o descurajează neîncetat şi presupun că are dreptate - în ceea ce priveşte literatura. Dar nu sunt sigur că lucrurile funcţionează la fel şi în cazul filmelor - cel puţin în cazul filmelor hollywoodiene clasice. Nu sunt sigur că, în cazul lor, răspunsul corect e răspunsul "matur". Dimpotrivă, aş spune că multe dintre ele - inclusiv dintre cele mai mari filme făcute vreodată - se adresează acelui fond adolescentin care se încăpăţânează să supravieţuiască în mulţi dintre noi (cel puţin la masculii speciei) mult după încheierea oficială a adolescenţei. Atitudinea matură de apreciere pur estetică e un obstacol în calea înţelegerii lor. Ca să le înţelegi trebuie să înţelegi faptul că, pe vremea aceea - după cum îşi aminteşte scriitorul John Updike -, mergeai la filme ca să înveţi să te porţi: "Filmele de-atunci practic îţi predau bunele maniere, noţiuni de stil. Dar şi de stil moral." Imaginile pe care filmele acelea încercau să ţi le vândă erau imagini în cel mai bogat sens al cuvântului: modele, idealuri, idei despre ce-ai putea să faci din tine. Şi nici una dintre ideile astea nu e mai tentantă decât ideea de Bogart. De-aceea trebuie să fim recunoscători pentru reputaţia filmului **Casablanca**, pentru că, datorită acestei reputaţii (de "clasic absolut"), "Bogart" (nu actorul, ci ideea) poate fi redescoperit de fiecare nouă generaţie. Şi de-aceea cred că n-are rost să-l descoperi pe "Bogart" dacă, bărbat (sau, mă rog, băiat) fiind, la un moment dat nu vei încerca să fii ca el. După cum n-are rost să scrii despre "Bogart" decât personal.

Un alt lucru de care trebuie ţinut seama într-o discuţie despre "Bogart" este că, atunci când cinefilii nostalgici spun că nu mai există staruri ca pe vremuri, ei nu sunt doar nostalgici. De fapt, ei constată o evidenţă: nu mai există *bărbaţi şi femei* ca pe vremuri; paradigmele masculinităţii şi feminităţii s-au schimbat şi această schimbare e inseparabilă de schimbările survenite în stilurile de actorie, în tipurile de masculinitate şi de feminitate promovate de Hollywood. De exemplu, ideea de actorie ca revelaţie şi terapie (investigîndu-şi propriile nevroze, actorul îl ajută pe spectator să se cunoască mai bine) începe să se impună în cinema în anii '50 (odată cu primul val de absolvenţi Actors Studio: Brando, James Dean ş. cl.) şi succesul ei corespunde primelor modificări în paradigma masculinităţii, respectiv a feminităţii. Ei bine, Bogart - ca actor şi ca bărbat - aparţine erei pre-terapeutice. Pe vremea lui, nu te apucai să-ţi exhibi nevrozele; nu stăteai să le bibileşti şi să le cocoloşeşti; nici prin cap nu ţi-ar fi trecut să le împărtăşeşti lumii în interesul iluminării şi al purificării generale - erau ale tale şi n-aveai ce să le faci. Important era să te aduni şi, aşa cum erai tu - cu bune, cu rele -, să încerci să treci prin lumea asta cu puţină graţie. *Graţie* - mai exact, forma ei hemingwayană: "*grace under pressure*", graţie în situaţii-limită - despre asta vorbim atunci când vorbim despre "Bogart". Ce presupune ea? În primul rând, să ai pretenţii înalte de la tine şi să n-ai nici un fel de pretenţii de la lume; să trăieşti în mijlocul ei şi totuşi să păstrezi o distanţă

sarcastică, superioară, faţă de mizeria şi corupţia ei - să rămâi la înălţimea propriilor standarde; să fii neinfluenţabil, nefărâmiţabil, nepsihanalizabil - suficient ţie însuţi. Pe aceste idealuri se întemeiază legenda "Bogart" şi e lesne de înţeles de ce ea continuă să strălucească - de ce, privite de la nivelul bărbatului modern, cu influenţabilitatea şi sfărâmiciozitatea lui, cu puzderia lui de dependenţe şi nevroze, autosuficienţa şi indivizibilitatea lui "Bogart" par mai dezirabile ca niciodată. Două lucruri mai trebuie menţionate aici. Unu: că Bogart a avut norocul de a fi contemporan cu scriitori ca Hemingway, Dashiell Hammett şi Raymond Chandler, care absolutizau aceste valori; filmografia lui esenţială se bazează în mare parte pe scrierile lor - **Şoimul maltez** e o ecranizare după Hammett, **A avea şi a nu avea** e după Hemingway, **Somnul de veci** e după Chandler. Şi doi: că succesul (**Şoimul maltez**) l-a ajuns din urmă târziu (în 1941), când nu mai era de mult "o faţă proaspătă". Gîndiţi-vă cât de rar e lucrul ăsta la vedetele de azi. Puţinele vedete masculine care merită să fie comparate cu Bogart (Tommy Lee Jones, Nick Nolte) au şi asta în comun cu el: faptul că n-au sărit direct dintr-un curs de actorie (sau dintr-o bancă de liceu) în mijlocul ecranului, ci au trebuit să-şi croiască drum până acolo; şi până au ajuns au avut timp să trăiască şi să se hârşâiască puţin, să facă şi să păţească anumite lucruri. În cazul lui Bogart, asta a însemnat alcoolism, trei căsnicii ratate şi zece ani de partituri subalterne pe lângă staruri ca James Cagney şi Edward G. Robinson. De-aici neîncrederea în lume, izolaţionismul mândru şi ţepos, colţoşenia lui "Bogart".

Toate lucrurile care înseamnă "Bogart" se regăsesc, desigur, în **Casablanca**. Şi adevărul e că *prea* se regăsesc în filmul acela - prea sunt puse în vitrină. E rolul lui arhetipal, dar nicidecum cel mai mare. De fapt, arată cât de uşor putea individualismul lui mizantropic să alunece în autocompătimire (vezi secvenţa în care se îmbată), din prea multă indulgenţă şi prea puţin control scenaristic şi regizoral. Dacă vreţi să vedeţi perfecţiunea lui "Bogart", vedeţi şi revedeţi **Somnul de veci**. Povestea poliţistă a lui Chandler e atât de complicată încât, după cum spune legenda, până şi regizorul Howard Hawks - de fapt, până şi *Chandler* - a renunţat s-o mai înţeleagă. A preferat să transforme filmul, secvenţă după secvenţă, într-o demonstraţie a artei lui "Bogart" de a se face stăpân pe orice situaţie prin forţa gândului şi a cuvântului (rareori prin forţa fizică). **Somnul de veci** reprezintă absolutul graţiei şi al autosuficienţei bogartiene - cu *o precizare*: ca să atingă această desăvârşire, "Bogart" are totuşi nevoie de o altă persoană - de cineva care să-i fie *sparring partner*. Şi atunci (de fapt, cu doi ani mai devreme, pentru **A avea şi a nu avea**), Hawks a creat-o, special pentru el, pe Lauren Bacall (sau "Lauren Bacall"): femeia care îi poate ţine piept, care îi poate întoarce orice replică. (Observaţi importanţa pe care aceste filme o acordă abilităţii de a vorbi bine, felul în care compatibilitatea celor doi e probată prin strălucirea egală şi prin complementaritatea stilurilor lor verbale: oare a mai existat vreo epocă în care influenţa Hollywoodului să fi fost atât de *civilizatoare*?) Rezultatul e un mare vis, unul dintre cele mai mari din istoria filmului. Atenţie, *un vis*. Adică o fantezie, o minciună.

În viaţa reală, cine e în stare să se facă stăpân pe orice situaţie, să se ridice întotdeauna la standardele astea himalayene de onestitate şi independenţă intelectuală, să nu accepte niciodată postura dizgraţioasă, compromisul, dependenţa? Dacă ar exista un om capabil de performanţa asta, nu ştiu în ce condiţie s-ar mai afla umanitatea lui la sfârşitul acestui

proces. Un asemenea om ar fi obligat să se controleze tot timpul - nu şi-ar putea permite nici o scăpare. Şi cum ar mai tolera el eternul călcat în strâchini, incurabila lipsă de graţie a semenilor săi? Ar deveni crud, paranoic, imposibil. Există sugestii în acest sens încă de la începuturile lui "Bogart" - la finalul **Şoimului maltez**, când o trimite la închisoare pe femeia de care e îndrăgostit. Discursul lui de despărţire e acompaniat de o muzică romantică, menită să ne convingă că decizia îl sfâşie, dar nu vă lăsaţi păcăliţi: în momentele acelea, el *exultă* - şi-a dovedit că se poate ridica deasupra ultimei lui slăbiciuni - şi, dacă stai să te gândeşti la exultanţa lui, ţi se face părul măciucă. În ultimii lui ani de viaţă, când era deja o legendă (a murit în 1957, la 58 de ani), a jucat o serie de roluri curajoase în care ataca aceste probleme, ca şi când ar fi vrut să ne avertizeze în legătură cu pericolul de a ne lăsa prea vrăjiţi de legenda lui. Cea mai mare dintre aceste creaţii o găsim în filmul lui Nicholas Ray, **In a Lonely Place**. Bogart joacă rolul unui scenarist distrus: inteligent, onest - superior oricărui alt om din Hollywood - şi otrăvit iremediabil. Nici un alt actor n-ar fi reuşit să facă atât de clar faptul că la originea violenţei şi a relei voinţe stă o nobleţe degenerată - un set de aşteptări prea mari de la sine şi de la lume. După cum numai de la Bogart putea să vină revelaţia înspăimântătoare că e soarta valorilor bogartiene să se prefacă în otravă.

Clar? Clar. Nimeni nu va reuşi vreodată să fie "Bogart". Dar cred că, la un moment dat în viaţa lui, orice bărbat e dator să încerce.

Copil monstruos - *The Last King of Scotland*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, februarie 2007

Dictatorul Idi Amin Dada, care a tăiat şi a spînzurat în Uganda între 1971 şi 1979 (şi a murit de moarte bună în 2003, exilat în Arabia Saudită), trebuia să ajungă pînă la urmă subiect de film: nu numai că, după toate aparenţele (şi la fel ca mulţi alţi dictatori din Secolul Cinematografului), trăia mai puţin în lumea reală şi mai mult într-un film istoric monumental şi oligofren care rula numai la el în cap, dar la apogeul puterii lui mai era şi un fel de superstar, datorită unei prese internaţionale mai sensibile (pînă la un punct) la extravaganţele lui decît la bilanţul politicii lui interne (cca. 300.000 de morţi). Uneori organiza parade pseudo-scoţiene (servise în batalionul colonial King's African Rifles) şi se îmbrăca în kilt. Alteori se îmbrăca în cowboy şi dădea cu lasoul după miniştrii săi. A obligat un grup de investitori albi să-l poarte pe o litieră şi se pare că i-ar fi adresat Reginei Angliei o scrisoare care spunea aşa: "Dragă Liz, vino la Kampala dacă vrei să cunoşti un bărbat adevărat." Regina a reuşit cumva să-i reziste, dar regizorul francez Barbet Schroeder, care a semnat documentarul autorizat (din 1974) **Generalul Idi Amin Dada** (subintitulat **Autoportret**), l-a găsit "foarte amuzant" şi charismatic. Scriitorul britanic Giles Foden, care s-a documentat extensiv pentru romanul său despre Amin, **The Last King of Scotland** (1998), afirmă că ar mai fi existat şi un film numit **Zenga** (din păcate pierdut), în care dictatorul *juca* "rolul unui mercenar însetat de sînge". Acest moment de mare trăire artistică din viaţa lui Amin nu e inclus în filmul **The Last King of**

Scotland, adaptat după romanul lui Foden, în schimb există un moment înmărmuritor în care dictatorul *se uită* la un film: la **Deep Throat**, un amărît de porno lansat în 1972 şi transformat peste noapte, ca şi Amin însuşi, într-un aberant fenomen mediatic. Amin are o problemă cu subiectul şi cu personajul principal: "Cică ar avea un clitoris în gît", îi explică el, cu un aer morocănos, medicului său scoţian. "E posibil din punct de vedere medical?" Momentul ăsta vine tîrziu în filmul lui Kevin Macdonald, prea tîrziu ca să-ţi mai treacă prin cap să rîzi. Singurul gînd care-ţi mai trece prin cap este: omul ăsta conduce o ţară.

Portretul lui Amin (Forest Whitaker) e construit prin intermediul relaţiei sale cu medicul scoţian (James McAvoy) - un băiat tînăr şi nu din cale afară de serios, venit în Africa mai mult pentru distracţie - şi mai mulţi comentatori *bien-pensants* din presa occidentală au criticat filmul din cauza asta, incluzîndu-l într-o serie de producţii recente (alături de **The Constant Gardener** şi **Blood Diamond**) care pretind că sînt despre Africa, dar în care principalul rol al Africii pare a fi acela de a declanşa trezirea morală a unor specimene nu-deosebit-de-vrednice ale rasei albe. Există ceva adevăr în observaţia asta, dar, în cazul de faţă, ceva îmi spune că, dacă ar fi găsit vreo modalitate de a-l prezenta pe Amin altfel decît prin ochii unui european, filmul ar fi fost criticat *mult mai rău*; oare n-ar fi fost acuzat (şi cu mult mai multă îndreptăţire) că ignoră felia de responsabilitate care le revine fostelor puteri coloniale, că-l tratează pe Amin ca şi cum ar fi fost problema africanilor şi numai a lor? Forţa tragică a interpretării lui Whitaker provine tocmai din faptul că, fără a ne băga vreun deget în ochi, fără a împrumuta vreun accent de rechizitoriu, ne arată că Amin, cu visul lui de a fi regele Scoţiei, cu plăcerea lui de a scoate limba la Regină, cu valorile lui ca nişte poze colorate (reprezentînd curajul, camaraderia, loialitatea etc.) desprinse dintr-o carte englezească pentru copii, este copilul estropiat al colonialismului britanic senil. Latura lui de copil e cea care-l atrage iniţial pe doctor (care nu-i bănuieşte monstruozitatea), iar Amin ştie asta, tot aşa cum ştie cum să se răsfeţe pe lîngă reprezentanţii presei europene - cum să le gîdile paternalismul, cum să le dea ce vor. Whitaker reproduce perfect charisma asta (cu sau fără Oscar, e o interpretare colosală): după prima lui întîlnire cu doctorul (la care îi ia tricoul cu Scoţia, îi dă la schimb cămaşa lui de uniformă şi, pac, sînt prieteni), abia o aşteptăm pe a doua - pînă la un punct, relaţia lor are o încărcătură vitală neobişnuită, fără nici o legătură cu solemnitatea bisericoasă care pîndeşte majoritatea filmelor despre Africa.

Din păcate, deşi personajul doctorului a avut o serie de modele reale, relaţia e pînă la urmă prea ficţionalizată - la modul thrilleresc-senzaţional; aş fi preferat ca doctorul să nu se implice în tragedia Ugandei într-atît încît să se facă vinovat de moartea unui ministru, să se culce cu una dintre soţiile lui Amin şi, în cele din urmă, chiar să atenteze la viaţa preşedintelui. Dar, cu toate înfloriturile astea neconvingătoare, acest portret al lui Amin trebuie văzut: în interpretarea lui Whitaker, infantilismul lui e realmente radios şi realmente îngrozitor, iar ce se întrezăreşte în spatele lui - confuzia care l-a produs - îţi rupe inima.

Reţetă de succes - *Little Miss Sunshine*

Andrei Gorzo

În comedia **Little Miss Sunshine** (nominalizată la Oscarul pentru Cel mai bun film), o familie din Albuquerque - tata, mama, băiatul, fetiţa, bunicul, unchiul - călătoreşte, cu multe eforturi şi peripeţii, pînă în California, pentru un concurs de Miss pe care fetiţa (care are şapte ani) visează să-l cîştige. Concursul se dovedeşte a fi o afacere sinistră, setată la cote everestiene de ambiţie şi profesionalism şi, pe lîngă toate mini-Miss-ele alea cu nume gen *Charisma*, programate pentru performanţă, optimizate genetic, androidizate, fetiţa noastră (Abigail Breslin) pare, ei bine, o fetiţă care se joacă. Cu alte cuvinte, are zero şanse de succes.

De altfel, succesul nu e chiar trăsătura cea mai marcantă a familiei ei. Fratele ei adolescent (Paul Dano) se pregăteşte pentru o carieră de Pilot Supraom (inspirat de Nietzsche, n-a mai rostit un cuvînt de nouă luni), dar pînă la sfîrşitul călătoriei va suferi o deziluzie cruntă. Unchiul (Steve Carell) e un specialist în Proust care tocmai a încercat să se sinucidă după ce s-a văzut învins, atît pe frontul exegezei proustiene, cît şi pe frontul iubirii (homosexuale), de un coleg mai bazat. Cît despre tată (Greg Kinnear), situaţia lui e cea mai tristă, întrucît e un specialist fără succes în reţete de succes (exemplu de reţetă de-a lui: "Refuză să pierzi!") - adică un fel de banc, un popa-prostu' al culturii pe care o promovează. O cultură care - în opinia scenaristului Michael Arndt şi a realizatorilor Jonathan Dayton şi Valerie Faris - a devenit atît de isteric de devotată ideilor de competiţie şi succes, încît îi lasă pe oameni de două ori mai expuşi la eşec. Filmul polemizează blînd, în numele omeniei şi al bunului simţ, cu discursul culturii dominante - cultura concursului de Miss, a broşurii *Cum să...* şi, bineînţeles, a Hollywood-ului. E ceea ce trece astăzi drept un film independent şi, în orice caz, e binevenit. E ceea ce-a fost **Sideways** acum doi ani - filmul micuţ şi uşor hacana care, surpriză, are trecere şi la Hollywood, şi la marele public - şi succesul lui n-are de ce să mire: a fost făcut ca să meargă la inima oricărui spectator care a simţit vreodată pe pielea lui *tirania* obligaţiei de a reuşi.

Trebuie să mărturisesc că inima mea s-a chircit ca un melc în cochilie cînd am aflat ce gen de film e **Little Miss Sunshine / Fiecare se crede normal**: *road-movie* independent cu ciudaţi. E genul de film care primeşte laude pentru galeria-sa-memorabilă-de-personaje-excentrice-şi-totuşi-ataşante, or tocmai asta mă deranjează pe mine la atîtea filme independente: latura de paradă de ciudaţi. Mă deranjează năravul independenţilor de a-şi supraechipa personajele cu excentricităţi şi de a ne încuraja să ne uităm la ele ca la nişte animăluţe "interesante"; mi se pare un alt fel de a face acelaşi lucru pe care-l face Hollywood-ul, adică de a evita să dea piept cu banalul - pe care ei (spre deosebire de Hollywood) chiar sînt datori să-l recupereze şi să-l valorifice. Deci m-am uitat o dată pe lista personajelor strînse de realizatori sub acoperişul unui microbuz (*übermensch* adolescent aflat sub un legămînt al tăcerii, intelectual fandosit şi sinucigaş, bunic bodogănitor interpretat de Alan Arkin) şi mi-am zis că nu e bine. Dar *este* bine. De exemplu, Steve Carell (care i-a conferit aşa o demnitate neaşteptată personajului titular din **40 Year-Old Virgin**) e minunat de sobru, de *discret*-nefericit în rolul proustianului.

El şi Greg Kinnear (care punctează optimismul găunos şi reflex, propriu colportorului de baliverne motivaţionale, cu semne precise, tuşante, de uzură) sînt genul de actori comici care insistă să fie actori înainte de a fi comici: pun personajul înaintea gagului. Cu alte cuvinte, personajele "pline de culoare" ale acestui film nu sînt atît de pline de culoare încît să nu te poţi uita la ele, după cum nici aventurile lor ţăcănite nu sînt obositor de ţăcănite (deşi eu m-aş fi lipsit cu plăcere de întîlnirea cu poliţistul *connaisseur* de porno). Cuplul de realizatori (soţ şi soţie) nu uită nici o clipă despre ce e vorba, de fapt, aici: despre o familie americană normală (crescută în credinţa că succesul e condiţia ei firească) ale cărei vise sînt atacate la un moment dat din toate părţile şi care se uneşte la greu. Nu e mare artă (vrea prea tare să placă; nu pătrunde prea adînc - aşa cum pătrundea **Sideways** - în substanţa acră a ratării), dar are asta în comun cu marea artă: recunoaşte că eşecul nu e un păcat împotriva naturii sau împotriva Americii, ci un fenomen natural. Proust, desigur, ştia asta; ştia că eşecul - al inimii, al minţii, al întregului organism - e la fel de natural ca apusul soarelui sau ca venirea iernii şi că tot ce putem spera să dobîndim pînă ne expiră timpul e o minimă cultură a eşecului. De puţină cultură *din aceea* - sugerează filmul - am avea nevoie acum, nu de o armată de evanghelişti ai succesului care să ne înveţe cum să ne descurcăm în viaţă. În domeniul ăsta există o singură reţetă valabilă - cea prescrisă de Fred Astaire acum 70 de ani şi demonstrată triumfător, la sfîrşitul filmului, de întreaga familie: *face the music and dance*.

Fără greutate - *Blood Diamond*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, ianuarie 2007

"Eu aici am o mică problemă", îi spune Leonardo DiCaprio la telefon lui Jennifer Connelly, în timp ce stă rezemat de o stîncă, sub soarele Africii, cu un glonte în el şi cu un comando de mercenari nemiloşi pe urmele lui. Galanteria lui DiCaprio e în marea tradiţie hollywoodiano-hemingwayană a "graţiei în situaţii limită" (vitejii hiperbolice expediate cu un eufemism, probleme de viaţă şi de moarte tratate ca nişte probleme de stil) şi, în principiu, ar trebui să-i meargă la inimă oricărui spectator care vrea să vadă gesturi de efect şi vrea să audă replici flamboaiant-laconice şi nu vrea să se maturizeze - care, cu alte cuvinte, chiar *are* organ pentru cinema. La originea acestei tradiţii stă, desigur, Bogart (deşi Sergiu Nicolaescu v-ar spune, probabil, că la origine stă el, cu a sa replică "Un fleac, m-au ciuruit."), iar personajul interpretat de DiCaprio în **Blood Diamond** este un personaj bogartian - un traficant de diamante din Sierra Leone, care pretinde că n-are nici un Dumnezeu în afara propriului interes, dar care, la momentul adevărului, se dovedeşte capabil de nobleţe.

Problema e că nici momentul, nici personajul, nici filmul nu conving. Explicaţia cea mai simplă ar fi că DiCaprio nu e Bogart. DiCaprio a muncit serios la rolul ăsta (pentru care e nominalizat la Oscar): a mai pus nişte muşchi pe gracila sa făptură şi pare capabil să demonteze şi să reasambleze o puşcă-mitralieră şi-n somn; atunci cînd tratează cu africanii nu vorbeşte engleza normală, ci *pidgin*, şi ochii lui se mişcă tot timpul în

căutarea unei ocazii sau a unei ieşiri. E la nivelul lui maxim de energie (nivelul la care l-a ţinut Martin Scorsese pe durata a două filme întregi: **The Aviator** şi recentul **The Departed**) atunci cînd se tîrguieşte îndîrjit cu un pescar (Djimon Hounsou) care-l poate conduce la un diamant de dimensiuni neobişnuite sau atunci cînd aleargă pe străzile din Freetown îmbrîncind pe oricine îi stă în cale, cu gloanţele rebelilor din Frontul Revoluţionar Unit, dar şi ale forţelor guvernamentale, şuierîndu-i la urechi. Dar nici atunci nu crezi cu adevărat că e de-acolo, că şi-a petrecut toată viaţa pe străzi ca acelea (personajul lui s-a născut în Rodezia). Şi în nici un caz nu crezi că a fost mercenar în Angola. Orice ar face DiCaprio, încărcătura masivă de experienţă pe care i-o atribuie scenariul pur şi simplu nu-i iese la cîntar; e prea uşor - pare mai degrabă un ştrengar dickensian (Artful Dodger din **Oliver Twist**, să zicem) mutat disciplinar în Africa şi te tot aştepţi ca Africa să-l înghită. Problema lui DiCaprio şi a tuturor celorlalţi prinţi ai Hollywood-ului de azi, în comparaţie cu Bogart, este că nu par destul de trăiţi şi de hîrşîiţi; faţa lui Bogart părea să fi trecut prin multe, în timp ce feţele lor nu par să fi trecut decît prin multe roluri.

Dar nu numai DiCaprio e neconvingător. Neconvingător e felul în care filmul lui Edward Zwick încearcă să împace nevoile genului în care se încadrează - aventură hollywoodiană în stil vechi - cu responsabilitatea morală pe care şi-a asumat-o: aceea de a deschide ochii publicului larg la realităţile Africii; mai precis, la felul în care s-a autodistrus Sierra Leone în anii '90 (acţiunea se petrece în 1999), cu armament obţinut în schimbul diamantelor ei - deci cu asistenţa neştiutoare a multor amatori de bijuterii din lumea largă. Responsabilitatea asta faţă de lumea reală e ceva cu care vechile filme de aventuri nu se încurcau niciodată: lumea - **Casablanca** lui Bogart sau Caraibele lui din **To Have and Have Not** - nu era decît un fundal (creat în studio) pe care Hollywood-ul îşi proiecta fantasmele şi magia acelui Hollywood dispărut e inseparabilă de artificialitatea lui totală, de indiferenţa lui superbă (care bineînţeles că ar fi inadmisibilă în ziua de azi) faţă de lume. Hollywood-ul responsabil al lui Edward Zwick vrea să-şi facă datoria faţă de lume, dar vrea să păstreze şi ceva din vechea magie şi, cel puţin în mîinile lui Zwick, e o combinaţie stîngace, infertilă. Reconstituirea impresionantă din punct de vedere tehnic a tragediei africane face ca elementele glamoroase, artificiale - legătura afectivă care se dezvoltă între erou şi o jurnalistă (interpretată de Connelly), gestul lui nobil din final - să pară de-a dreptul nelalocul lor, iar aerul ăsta supărător de făcătură se extinde asupra întregii reconstituiri, anulîndu-i orice greutate. Sînt convins că realizatorii sînt cu adevărat pătrunşi de responsabilitatea lor morală de a povesti despre Africa. Pur şi simplu nu sînt pregătiţi s-o facă. Cel mai bine o dovedesc cuvintele cu care protagonistul african (pescarul acela interpretat de Hounsou) îl cheamă acasă pe fiul său, care a fost răpit de rebeli: "Mama ta te aşteaptă cu banane coapte. Te aşteaptă vaca. Te aşteaptă cîinele Babu..." Şi tot aşa. Sună ca o parodie rasistă şi, în timp ce o ascultam, parcă îl vedeam pe scenarist stînd pe marginea unei piscine din Beverly Hills, scriind această scenă la laptop şi înduioşîndu-se de propria lui viziune asupra bucuriilor simple din viaţa africanului.

Mondo cane - *Babel*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, februarie 2007

O turistă americană (Cate Blanchett) zace, cu clavicula sfărîmată de un glonte, într-un sat marocan din mijlocul deşertului, abandonată de toată lumea cu excepţia soţului ei (Brad Pitt). Cei doi copii ai lor, lăsaţi acasă, în California, în grija bonei mexicane (Adriana Barraza), ajung pe undeva pe lîngă graniţa americano-mexicană, singuri la marginea unui cîmp. Cei doi păstori marocani - şi ei tot nişte copii - care, ca să se amuze, au tras în autocarul cu turişti, sînt vînaţi de poliţie ca nişte coioţi. Puşca pe care au folosit-o îi aparţinuse mai înainte unui om de afaceri din Tokyo, care călătorise în Maroc după ce soţia lui se împuşcase. Fiica omului de afaceri e o adolescentă surdomută (Rinko Kikuchi), la rîndul ei disperată. La un moment dat, o însoţim într-un club şi primim impactul locului aşa cum îl primeşte ea: fără sunete - tineri unduind silenţios prin zone de lumină de diferite culori, ca nişte peşti într-un acvariu.

Regizat de Alejandro González Iñárritu şi filmat de Rodrigo Prieto, **Babel** e plin de asemenea imagini ale izolării, vulnerabilităţii şi neputinţei, şi unitatea diferitelor sale poveşti, plasate pe trei continente, provine nu doar (şi nici măcar în primul rînd) din determinismul oarecum aburos, de tip un-fluture-bate-din-aripi-la-Tokyo-şi-în-California-are-loc-un-cutremur, pe care se bazează scenariul, ci mai ales din extraordinara forţă de sugestie a acelor imagini: distanţa dintre două puncte de pe mapamond, oricare ar fi ele, pare dintr-odată înfricoşătoare, insurmontabilă; circulaţia informaţiei pare cea mai jalnică şi mai futilă dintre toate activităţile - o dramă din Maroc ajunge la Tokyo sub forma unei biete ştiri la care cineva schimbă canalul; mult mai eficient circulă necazul, dat din mînă în mînă odată cu puşca aceea. E drept că bona mexicană are parte şi de puţină plăcere (la o nuntă), ca şi adolescenta japoneză (în club), dar una plăteşte scump (pierde copiii pe care-i avea în grijă), iar cealaltă rămîne şi mai frustrată ca înainte. În rest, experienţa umană pare să se reducă peste tot la aceleaşi lucruri: ghinion orb, neajutorare extremă, ignoranţă catastrofală, suferinţă fără sens. Presupun că n-ar avea nici un rost să-i aminteşti lui Iñárritu că din experienţa umană fac parte, de pildă, şi comediile cu Cary Grant, sau desenele animate cu Fetiţele Powerpuff; un autor care-şi dedică filmul copiilor lui, numindu-i "cele mai strălucitoare lumini din cea mai întunecată noapte", e dincolo de influenţa binefăcătoare a Fetiţelor Powerpuff.

Sigur că e dreptul oricărui artist să creadă ce vrea el despre viaţă; important e ce face cu aceste convingeri, în ce *formă* i le împărtăşeşte spectatorului. Dacă, de exemplu, i le împărtăşeşte sub formă de ciocan în cap, e dreptul spectatorului să se împotrivească. Încă de la debutul său, **Amores perros** (care rămîne cel mai bun, mai vital şi mai cărnos film al său), pesimismul lui Iñárritu a avut şi o dimensiune stridentă, nenutritivă - o dimensiune ciocan-în-cap. Într-una dintre cele trei poveşti care compuneau filmul acela, o manechină, posesoarea celor mai frumoase picioare din Mexico City, îşi vătăma grav picioarele într-un accident de maşină. Dar această ironie dramatică era doar începutul: de la fereastra apartamentului ei, eroina era silită să vadă cum giganticul afiş cu ea şi picioarele ei, lipit pe zidul de vizavi, se jerpelea de la o zi la alta; căţelul ei - simbolul statutului pierdut - cădea printr-o gaură din parchet şi murea încet-încet, mîncat de şobolani. Pe scurt, Iñárritu punea la lucru (cu ore peste program) toată recuzita, cu scopul

de a ne înghesui şi de a ne demoraliza cît mai temeinic. Această misiune şi-o îndeplinea cu brio, dar care era, de fapt, valoarea ei? Ghinionul, în artele dramatice, nu-i acelaşi lucru cu tragedia. În viaţă, da; dacă mîine te calcă maşina, este, desigur, o tragedie - pentru tine şi pentru cei care te iubesc. Dar în artă nu e destul; oricine poate să scrie: "Ieşi din casă şi-l călcă maşina.", dar nu oricine poate să creeze structuri în care personajele să păşească aparent natural, fără brînciurile unui autor grăbit să le nenorocească, spre prăpăstii care puteau şi totuşi nu puteau fi evitate. Structura lui **Babel** - în care o întreagă familie, împărţită între Africa şi America, e aproape anihilată aproape simultan de o doză masivă de ghinion de origine vag asiatică - e prea subţire şi preţioasă ca să susţină atmosfera de disperare universală creată de imagini. Mi s-ar putea răspunde că şi **Crash** (cu care **Babel** are în comun aspiraţiile globalizante şi numărul mare de nominalizări la Oscar) îşi trosnea personajele cu coincidenţe şi nenorociri ca să-şi afirme mai răspicat concepţia despre lume şi viaţă, şi că **Babel**, dacă o face, o face mai subtil - răsfirînd nenorocirile pe o aţă mai fină, conform unui model care se lasă mai greu deslușit. Dar tot **Crash** era mai consistent; dincolo de schemă, aveai ce să apuci la personajele lui şi la năpastele lor. În schimb, dacă încerci să intri mai adînc în viziunea tragică din **Babel**, dai de aer şi de fum.

Şah la regină - *The Queen*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, martie 2007

Noul film al lui Stephen Frears, **The Queen**, reconstituie cea mai ciudată criză din istoria monarhiei britanice - cea provocată de moartea prinţesei Diana, în august 1997. Dar, înainte de asta, filmul reconstituie o frumoasă zi din mai 1997 - prima zi a lui Tony Blair (Michael Sheen) după cîştigarea alegerilor. Un singur lucru mai trebuie să facă Blair ca să poată conduce ţara: să ceară voie de la regină. O simplă formalitate? Da, dar nu chiar atît de simplă - "...vă înclinaţi din nou şi abia *apoi* îi strîngeţi mîna". Tînărul Blair, care soseşte la palatul Buckingham precedat de reputaţia lui de modernizator ("Toată lumea din Downing Street îşi spune pe numele mic."), e pe jumătate amuzat de tot protocolul ăsta, dar numai pe jumătate. După cum îi aminteşte regina (Helen Mirren), nu e primul ei prim-ministru; primul a fost Winston Churchill. Expresia de pe faţa lui Blair, la auzul unei remarce despre "străstrăbunica mea, Victoria", e un amestec superb de incredulitate hlizită şi respect cvasi-superstiţios, şi cea mai bună sinteză a dilemelor pe care le ridică acest film în privinţa instituţiei monarhice: este ea un anacronism sau continuă să răspundă unei anumite nevoi emoţionale a "supuşilor"? Cît de sănătoasă e nevoia asta? Cum s-a modificat ea în era tabloidului şi a *reality-show*-ului? Cît de responsabil mai e monarhul atunci cînd nevoia asta ia forme perverse, isterice, de neînţeles pentru el?

La cîteva luni după acea dimineaţă superbă, regina se lua în coarne cu poporul ei pe o chestiune de simbolistică. Poporul voia un drapel arborat în bernă la palatul Buckingham, în semn de doliu pentru prinţesa Diana. Regina nici nu voia să audă. Nici măcar la moartea tatălui ei, George al VI-lea, nu se arborase vreun drapel. Drapelul, la palatul

Buckingham, însemna altceva: însemna că familia regală se află acolo. Or familia regală (spre nemulţumirea şi mai mare a poporului) nu se afla acolo. Reginei i se cerea nici mai mult nici mai puţin decît o schimbare de simbolistică, or, în calitatea ei de regină - adică de metaforă -, avea dreptul să considere că tot ce ţine de semne şi simboluri intra sub autoritatea ei. Ce nu înţelegea ea la momentul acela era că, sub influenţa Dianei şi a mass-media, paradigma se schimbase; i se cerea s-o jelească pe Diana după modelul Diana: public, spectaculos, melodramatic. Pe cît de decuplată era ea de la starea de spirit a naţiunii, pe atît de branşat era Blair. El (sau, după cum ni se arată aici, secretarul lui de presă) a fost cel care a numit-o pe Diana "prinţesa poporului", cîştigînd instantaneu încrederea acestuia. **The Queen** - filmul nu scapă elementul de oportunism din comportamentul lui Blair (cum nu-l scapă nici regina însăşi) şi nu exclude posibilitatea unui moment de febră revoluţionară în care tînărul politician să se fi visat în postura de instaurator al republicii. Dar, în film, lucrurile astea sînt contrabalansate permanent de o judecată morală limpede şi de o tot mai bună înţelegere umană a poziţiei dificile în care se află regina. Şi am impresia că Blair iese prea bine. Nu simţul lui moral îl pun eu la îndoială; sînt foarte dispus să cred că acesta a reacţionat la nedreptatea care i se făcea reginei. Dar ieşirea lui monarhistă în faţa întregii echipe din Downing Street tot îmi miroase a filmic, a inventat: e prea clară, prea justă - în viaţa reală rareori se întîmplă ca binele să sune atît de bine, atît de curăţat de paraziţi. De-aceea prefer un scurt dialog între el şi soţia lui, la ei acasă, cînd ea, ca să-l tachineze, îl întreabă dacă interesul lui pentru regină nu e de fapt o chestie legată de maică-sa.

Dialogul acestui film e curajos şi lipsit de inhibiţii, fără a fi nici o clipă pamfletăresc sau grosolan-lezmaiestuos - deşi scenaristul (Peter Morgan) nu rezistă plăcerii de a pune în gura reginei un "*Bugger it*!" (un fel de "futu-i!" mai aristocratic). Dar chiar şi în momentul acela - un moment în care s-a împotmolit cu maşina şi poartă basma şi botfori - demnitatea lui Helen Mirren rămîne neştirbită; după cum observa scriitorul Martin Amis într-un eseu despre regină, "singurul moment din viaţa ei cînd s-a comportat nedemn în public a fost la propriul ei botez", iar Mirren e una dintre puţinele actriţe contemporane care chiar te pot face să înţelegi ce înseamnă asta. În 1997, regina a trebuit s-o jelească public (în direct) pe Diana. Iată-l din nou pe Amis: "A fost o interpretare extraordinară: a apărut în faţa unei populaţii aproape demente şi i-a dat ce voia, fără a se trăda pe sine. Dintre cele două cuvinte pe care voiau neapărat să le audă, le-a oferit unul («durere»), dar li l-a refuzat pe celălalt («dragoste»). Nu şi-a vîndut integritatea pentru a satisface nevoile emoţionale ale celor mulţi."

Singurul lucru pe care i-l reproşez filmului lui Frears este că nu vrea să intre în aceste nevoi, în ingredientele Dianamaniei. A existat acolo un amestec neplăcut de sentimentalism şi agresivitate (distilat în titluri de ziar precum "Arată-ne că-ţi pasă!"). Autocompătimirea - unul dintre ingredientele succesului mediatic al Dianei - s-a regăsit, amplificată de mii de ori, în durerea admiratorilor ei. Şi autocompătimirea se poate apropia foarte tare de violenţă.

Toţi e hoţi - *Ticăloşii*

Andrei Gorzo

Noul film al lui Şerban Marinescu, **Ticăloşii**, e un film despre clasa politică românească. Filmul lui precedent, **Magnatul**, era tot un film despre clasa politică românească. Deci s-ar putea crede că Marinescu are multe de spus despre clasa politică românească. Eroare! Tot ce are el de spus despre clasa politică românească este: "'re-aţi ai dreacu' de hoţi!". (În **Magnatul**, pînă şi ideea asta se pierdea în bălmăjeală.) Printre ticăloşii din **Ticăloşii** se numără un alt magnat, un prim-ministru, un consilier prezidenţial, un consilier de-al primului-ministru, încă un magnat (candidat la preşedinţie) şi încă un candidat la preşedinţie. Toţi aceştia îşi petrec tot timpul spunîndu-şi unii altora chestii ca: "Eşti lacom?""Nu. Sînt capitalist."; sau: "În politică, toată lumea are la mînă pe toată lumea."; sau: "Nu mai îmi place democraţia."; sau (cel mai adesea): "Hai să mîncăm!". Adevărul e că *mănîncă*, nu se încurcă; şi bineînţeles că Marinescu ne prezintă în plan-detaliu fiecare bunătate care li pune pe masă, invitîndu-ne să le urăm: "Huo! Sta-v-ar în gît!" la fiecare îmbucătură. Şi autorii români ar trebui să înveţe odată şi odată (măcar atunci cînd pretind că scriu *thriller*-uri politice realiste) să-şi boteze personajele cu nume *de oameni*, nu cu nume "pitoreşti" şi "sugestive": Dincă Prejbeanu, Eftimie Belciug, Didi Sfiosu... Auzi, Didi *Sfiosu*! Bună ziua, sînt Didi Sfiosu, consilier la preşedinţie. Du-te şi te împuşcă!

Ca să fiu corect cu Marinescu trebuie să spun că nu el a născocit numele astea, ci doar le-a preluat (abandonînd unele şi mai idioate) din romanul inspirator. Romanul se numeşte **Ciocoii noi cu bodyguard** şi e scris de Dinu Săraru în genul ăla de proză mănoasă, irepresibilă, în care metaforele se tot împreunează împotriva naturii şi proliferează ca metastazele. Oricît am încercat, n-am reuşit să trec de această frază din paginile 22-23: "Părul negru, tuns scurt, cu breton, cobora băieţeşte pînă la jumătatea obrazului, abia lăsînd libere vîrfurile urechilor, petale albe, de care fuseseră prinşi cu cîte o floare de diamant strălucind continuu ca picătura de rouă cerceii, două pagode de aur plutind cu acoperişurile lor arborescente şi suprapuse ca şi cînd ar fi fost ţesute cu fir de păianjen, deasupra umerilor acoperiţi de..." Şi cam atît am putut eu să înghit: pe lîngă faptul că e făcută din rouă, petale, pagode, pînze de păianjen şi multe alte chestii - pentru că fraza abia a început să se înfierbînte - pe gagică o mai cheamă şi Erotida. Ah, şi e mare balerină. (Bună, eu sînt Erotida, ce pot face pentru tine? Bună, Erotida, ţi-aş răspunde, dar mă sfiesc de cititorii acestui articol.) Astea fiind zise, Săraru are, totuşi, forma lui joasă de vitalitate epică - o răutate limbută, clevetitoare: personajele lui ba poartă tocuri ascunse, "de două şchioape", pentru că fără ele ar trebui "să se ridice pe vîrfuri ca să dea mîna cu cineva fără să se umilească", ba vorbesc cu inflexiuni care trimit "la o slăbiciune ascunsă şi mai ruşinoasă" etc. Personajele din film nu au nici măcar genul ăsta de viaţă: Marinescu e *realmente* netalentat la personaje - adică la oameni; judecînd după cum îi pune în pagină ca scenarist şi după cum îi filmează, pare să-i prefere împăiaţi. Şi, ca mulţi alţi cineaşti români dinaintea şi din vremea lui, care s-au luptat cu acelaşi handicap (foarte răspîndit în cinematografia română, deşi oarecum bizar într-o artă dependentă în atîtea feluri de factorul uman), el crede că a rezolvat problema distribuind "monştri sacri" în absolut toate rolurile: tradiţia noastră cinematografică îi numeşte "monştri sacri" pe acei actori (în cazul nostru, Ştefan Iordache, Dorel Vişan, Mircea Albulescu, Mircea

Diaconu şi alţii) chemaţi îndeobşte să umple cu prezenţele şi cu ego-urile lor acele spaţii goale în care scenaristul ar fi trebuit să plaseze nişte oameni interesanţi.

Deci ce ne oferă filmul, în afara privilegiului de a-i vedea pe toţi aceştia mîncînd? Un *thriller* politic bun se bazează pe logică, pe imaginaţie şi pe o documentare serioasă pentru a reconstitui plauzibil culisele sistemului pe care-l ştim; ne impresionează prin cantitatea de detalii, prin complexitatea şi funcţionalitatea structurilor pe care ni le prezintă - ne dă senzaţia că pentru prima oară vedem totul. Aici nu vedem nimic - doar nişte "monştri sacri" puşi să emane corupţie într-un vacuum. Pe lîngă asta, mai recunoaştem reflexiile cîtorva subiecte de senzaţie măcinate intens de ziare şi de televiziuni (un om de afaceri finanţează atît puterea, cît şi opoziţia; un politician suferă un accident de vînătoare) - şi cam atît. Filmul ăsta nu face decît să mai adauge puţin zgomot la cacofonia zilnică de ediţii speciale şi dezvăluiri senzaţionale şi să susţină, cu amestecul său toxic de cinism şi habarnism (dar, slavă Domnului, cu o putere neglijabilă), convingerea generală că toată lumea implicată în politică e coruptă din cap pînă în picioare. Se încheie cu o declaraţie cabotină de disperare: un Didi Sfiosu dezgustat îngroapă, simbolic, Revoluţia română. Marinescu n-ar trebui să facă atîta pe nebunul: fără corupţia din cinematografie, acest film stupid şi iresponsabil n-ar fi fost finanţat.

Cei mai tari - *300 - Eroii de la Termopile*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, martie 2007

Hai să ne măsurăm epopeile, deşi vă previn: a mea e mai mare. În fine, arătaţi-mi ce aveţi: **Lord of the Rings**, **Gladiator**, ceva Mel Gibson... Mda. Modest.

Mel Gibson? Ha! Mel Gibson e un pămpălău fără sînge-n aparatul de filmare. Gladiatorul? Pfffui! O aşchimodie. Şi pricolicii ăia din **Lord of the Rings**... Ăia-s războinici? Ăia-s *bărbaţi*? Hai să vă arăt eu bărbaţi. Ei trăiesc într-un loc numit Sparta, sub nişte ceruri supărate care trec de la arămiu la vineţiu şi înapoi, ca obrajii lui Dumnezeu într-o zi proastă. Musculaturile lor sînt perfecte, perfecte *şi identice* - 300 de perechi de pectorali care s-au dezvoltat exact la fel. Cum să vă descriu privirile lor? În astfel de cazuri, poeţii vorbesc ba despre o privire de oţel, ba despre una de jar, ba despre una de cremene - lista e lungă; ei bine, cine i-a făcut pe băieţii ăştia a vrut atît de tare să le asigure nişte priviri cu tot ce trebuie, încît a sfîrşit prin a le turna în ochi *toată* lista. Pînă şi ridurile lor de expresie sînt tot ce-ar trebui să fie ridurile unor eroi, după cum şi lupul ucis de regele lor, Leonidas, în perioada lui de formare, e un lup perfect, fabulos - pare tatăl tuturor lupilor din toate poveştile. (Da, ochii lui ard *exact* ca doi cărbuni aprinşi.)

Pe scurt, filmul ăsta - care se numeşte **300** şi spune povestea bătăliei de la Termopile - duce hiperbola cam cît de departe o poate duce o epopee cinematografică realizată în zilele noastre, adică mai mult pe computer decît pe platoul de filmare. Vă mai amintiţi de fulgii aceia amestecaţi cu scîntei care pluteau atît de frumos în prima secvenţă din

Gladiator (şi, cu mult înainte de asta, în secvenţa funeraliilor lui Marc Aureliu din **The Fall of the Roman Empire**?) Ei bine, în aerul lui **300** plutesc *şi mai* multe chestii (fulgi, scîntei, puf de nuştiuce), *şi mai* frumos. Vă mai amintiţi de stolul de săgeţi din **Braveheart** (şi, cu mult înainte de asta, de cel din **Henry V** al lui Laurence Olivier)? Aici e şi mai şi: cerul se umple ca la o invazie de lăcuste. Vă mai amintiţi de elefantul ăla de luptă din **Alexander**, care se ridica pe labele din spate ca să-l salute pe calul Ducipal? Elefanţii de aici sînt şi mai şi - mai că nu se ridică pe labele *din faţă*. În acest film, totul e (totul *trebuie* să fie) şi mai şi; nu există nici o acţiune mai modestă, nici un gest mai relaxat, nici un moment în care povestea să curgă pur şi simplu. E o lume supraîncordată muscular, supracontrolată cromatic, închisă, fără aer - deci şi fără suflu epic. Pare lumea interioară a unui adolescent obsedat de culturism, dependent de jocuri video şi chinuit de tot felul de năluci venite de pe tărîmul mitic al Sexului Murdar. Într-un fel, asta şi este: o adaptare fidelă (realizată de Zack Snyder) a unei benzi desenate de Frank Miller.

Presupun că nu întrunesc (sau nu mai întrunesc) toate calităţile necesare pentru a mă bucura la maximum de imaginaţia lui Miller, dar încă mai pot aprecia latura ei sexoasă, murdar-adolescentină: Xerxes, regele perşilor, face planuri de război în mijlocul unei orgii de lesbiene, preoţii Spartei folosesc ca oracol, dar şi ca sclavă sexuală, o fată tînără şi frumoasă... Chestii tari. Dar să fiu al naibii dacă pot aprecia o idee despre eroism bazată aproape în întregime pe cultul adolescentin al corpului. Ce-i drept, filmul încearcă să ne asigure că bărbăţia spartană înseamnă mai mult decît atît - ea înseamnă respect, onoare, "cum să lupţi folosindu-ţi capul", "cum să lupţi folosindu-ţi inima" etc. Pe de altă parte, iată cum înţelege Leonidas să demonstreze aceste valori: atunci cînd solul persan îi recomandă (cît se poate de rezonabil) să-şi aleagă cu grijă următoarele cuvinte, el se gîndeşte ce se gîndeşte, după care se plictiseşte şi îi trage un şut în faţă. (Nu e ultima dată cînd strică nişte negocieri comportîndu-se ca ultimul psihopat.) Cît despre cei trei sute, vai de capul lor! Atunci cînd Leonidas îi întreabă ce sînt ei, ei nu pot să răspundă: "Războinici!" Tot ce pot ei să articuleze (în cor) e ceva de genul: "Babu! Babu! Babu!". Nu mă înţelegeţi greşit: nimeni nu respectă mai mult ca mine tradiţia macho-laconică, dar nu pot să respect trei sute de culturişti descreieraţi care fac "Babu! Babu! Babu!". Şi tot aş fi fost dispus să le fac galerie dacă măcar în luptă s-ar fi mişcat entuziasmant de bine, dar spectaculosul mişcărilor (şi al musculaturilor) ne e băgat în ochi cu atîta insistenţă (prin stop-cadre, ralantiuri şi accelerări nonstop), încît impresia finală e una de poză - adică de static.

S-a spus despre **Lord of the Rings** că e mai mult un joc video decît un film, dar era film toată ziua: avea nu numai simţul hiperbolei, ci şi simţul detaliului modest, cazual, necontrolabil tehnologic, care lasă să intre puţin aer într-o lume sută la sută inventată; eroismul lui Frodo şi al lui Sam nu era o poză, ci (în limitele literaturii pentru copii) un lucru viu şi imprevizibil, iar Legolas în mişcare era un spectacol la fel de cinematografic ca Fred Astaire. Dar despre **300** nu prea ştiu să vă spun ce e. Puteţi să-l întrebaţi personal, deşi mă îndoiesc că vă va răspunde altfel decît: "Babu! Babu! Babu!"

Antiromanţă - ***Notes on a Scandal***

Andrei Gorzo

În rolul unei profesoare pensionabile de la o şcoală de stat din Londra, Judi Dench nu are alura de "doamnă de fier" pe care o arborează cu atîta succes în rolul şefei lui James Bond, "M". Îmbrăcată în culori terne, pare măruntă şi chircită, cu un păr nisipiu, lipsit de viaţă. Dar, oricît de prăpădită ar fi în rest, ochii ei pot să preschimbe în stană de piatră orice golănaş de 15 ani, iar vocea cu care judecă lumea în jurnalul ei e inteligentă, cultivată şi pustiitoare. O femeie singură şi acră, de origine modestă, ea şi-a asumat rolul persoanei fără iluzii care vede lucrurile aşa cum sînt: sistemul de învăţămînt nu e un instrument al reformei sociale (aşa cum pretinde politrucul de director al şcolii), ci o armă de control al mulţimilor; rolul şcolii nu e să permită accesul "prolilor pubescenţi din cartier" la alte paliere sociale, ci să-i mîne în ordine spre platoul unei mediocrităţi noninflamabile. Ce-o face atît de impunătoare ca personaj e faptul că, deşi e clar de la bun început că vederile ei sînt modelate de propriile complexe şi insatisfacţii, nu de puţine ori vede bine. De exemplu, imediat vede ceva inconsistent şi bovaric dincolo de bunele intenţii ale noii profesoare de desen, Sheba (Cate Blanchett) - o femeie la vreo 35 de ani, soţie şi mamă, care trăieşte boem dintr-un buget burghez (e fiica unui profesor eminent) şi care, după ce a renunţat la propriile ambiţii de artistă, şi-a descoperit brusc un interes pentru încurajarea laturii artistice a adolescenţilor defavorizaţi. Interesul ăsta al ei nu e decît "o formă de snobism" (un copil sărac şi talentat fiind "un fel de maimuţă bună de arătat la lume"): cel puţin aşa apare în ochii nemiloşi, dar nu chiar *atît* de nedrepţi, ai redutabilei ei observatoare.

Pe de altă parte, ochii aceia nu sînt nici pe departe atît de clari cum îşi închipuie posesoarea lor. În scurt timp, micuţa şi bătrîna doamnă, pe numele ei Barbara, ajunge să-şi noteze cu steluţă în jurnal fiecare milimetru de teren cîştigat în efortul de a se apropia de statuara ei colegă. Atunci cînd aceasta o invită la ea acasă, vine gătită, coafată şi cu un buchet de flori, iar atunci cînd tînăra îi face o confesiune, i se pare că aude în ea o chemare; consemnează momentul cu o steluţă extatică, dar fără a uita să sancţioneze predispoziţia exagerată către confesiune caracteristică celor proveniţi din clasele privilegiate. Chiar dacă scrie în jurnalul ei lucruri ca: "Ea e cea pe care am aşteptat-o.", persoana obsedată nu are niciodată prea multă *simpatie* pentru obiectul obsesiei ei: în **Notes on a Scandal**, Barbara stă ca o vulturoaică bătrînă, semijumulită, şi aşteaptă ca victima ei să cadă. Ceea ce se şi întîmplă: Barbara o prinde pe Sheba cu un băiat de 15 ani şi, din momentul acela, filmul lui Richard Eyre, adaptat de Patrick Marber după romanul lui Zoë Heller (în pregătire la Editura Polirom), se precipită spre final cu forţa explozivă a unui *thriller*.

E o plăcere s-o vezi pe Cate Blanchett repusă pe picioare după **Babel**, iar acesta e unul dintre cele mai bune roluri ale ei. Blanchett are acea calitate (proprie multora dintre marile frumuseţi ale ecranului: Marlene Dietrich, Hedy Lamarr, Ava Gardner...) de a nu părea niciodată pe deplin *prezentă*: există ceva căzut din lună în genul ăsta de frumuseţe şi ce-o face sexy e sugestia că ar putea păşi somnambulic în orice încurcătură, că s-ar putea pierde (de preferinţă, cu tine). Ce e în capul Shebei atunci cînd se combină cu

băiatul ăla? (Titlul complet al romanului lui Heller e **Ce era în capul ei**? - **Jurnalul unui scandal**). Nici ea nu ştie şi nici farmecul băiatului, nici poveştile lui melodramatice (Barbara nu se înşeală atunci cînd o taxează pe Sheba pentru compasiunea ei facilă, mecanică, burgheză), nici sentimentele ei de neîmplinire şi stagnare (soţul ei e mai bătrîn decît ea, unul dintre copiii lor e bolnav) nu explică întru totul actul ei. Explicaţiile astea nu ţin fără un element suplimentar care să le fixeze, iar elementul este acea absenţă implicată în frumuseţea ei, ceva somnolent şi vegetal şi flasc. Ce-o atrage pe Barbara este tocmai acel ceva: obsedaţii au nevoie de un gol (sau, în fine, de posibilitatea unui gol) pe care să-l umple cu fanteziile lor; asta făcea distinsa precursoare literară a Barbarei, Olive Chancellor din **Bostonienii** lui Henry James, cu victima ei, Verena Tarrant, asta face şi ea cu Sheba. Sheba nu e un monstru, ci o victimă, dar, ca şi personajul interpretat de Julia Roberts în **Closer** (o altă adaptare făcută de Patrick Marber, chiar după o piesă de-a lui), e aşa o victimă înnăscută încît nu poţi să simţi prea multă compasiune pentru ea.

Unii spectatori vor spune că nu poţi să simţi nici o compasiune pentru nici un personaj (cu excepţia soţului) şi că **Notes on a Scandal** e doar o povestioară sordidă despre două nebune. Dar e despre lucruri de interes mult mai larg decît nebuniile lor: e despre putere, autoamăgire, egoism şi alte înclinaţii ruşinoase ale acelei părţi din noi pe care ne place s-o numim "romantică". E un pasionant şi opăritor anti-*love-story*.

Zîne şi monştri - *El laberinto del fauno*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, aprilie 2007

Ce-ar trebui să ştiţi înainte de a intra la **El laberinto del fauno / Labirintul lui Pan**? Că trebuie neapărat să intraţi. Că veţi păşi într-o lume de basm. Că o lume de basm nu e întotdeauna o lume diafană, igienizată, securizată împotriva şocurilor serioase. Că uneori (de exemplu, în tradiţia realist-magică), în plămada din care sînt făcute visele intră şi pămînt amestecat cu sînge şi cu scîrnăvie umană de toate felurile. Apetenţa regizorului mexican Guillermo del Toro spre magie, spre oroare, spre emoţie, este atît de naturală şi atît de viguroasă (chiar înspăimîntător de viguroasă), încît nici măcar Hollywoodul n-a reuşit s-o anemieze: înainte de a se duce în Spania ca să facă **Labirintul lui Pan**, el a poposit la Hollywood ca să facă **Hellboy** (2004), care, pe lîngă faptul că e un film despre un drac care fumează trabuce şi apără omenirea, mai este şi unul dintre ultimele filme la care am plîns.

Acţiunea noului film se petrece în 1944, la cinci ani de la terminarea războiului civil, într-o garnizoană franchistă înconjurată de păduri ce încă mai adăpostesc rebeli republicani. Comandantul garnizoanei, căpitanul Vidal (Sergi López), şi-a chemat lîngă el soţia gravidă (deşi drumul greu i-a pus în pericol sarcina), pentru că "un fiu trebuie să se nască acolo unde e tatăl său". Gîndul că fiul respectiv ar putea să fie de fapt o fiică nici măcar nu trece prin mintea lui Vidal - în lumea pe care încearcă el s-o construiască, totul se va reduce la taţi şi fii. Ceea ce o lasă complet pe dinafară pe fiica lui vitregă, Ofelia (Ivana

Baquero), care a venit cu mama ei. Cu alte cuvinte, o lasă perfect disponibilă pentru întîlnirea cu fantasticul. "Pentru ca basmul să poată începe" - scria psihanalistul Bruno Bettelheim - "copilul trebuie să se găsească într-un moment din viaţa lui în care fără ajutorul basmului ar rămîne blocat, exclus, umilit, degradat" şi, din momentul în care coboară din maşină - o fetiţă de 10 ani cu un teanc de cărţi în braţe -, Ofelia pare pregătită, deschisă spre experienţa magicului. Primul lucru pe care-l face este să culeagă de pe drum o piatră aparent inocentă, să găsească un idol de piatră aparent decăzut şi să pună piatra la locul ei, în ochiul idolului. Această acţiune eliberează o lăcustă imensă, în care Ofelia recunoaşte o zînă. Zîna o conduce la un faun (Doug Jones), care are o faţă de Hellboy încrucişat cu un idol de lemn şi un corp ce pare făcut din scoarţă şi nămol uscat. "Mirosea a pămînt", povesteşte mai tîrziu eroina, dar această completare verbală e superfluă: practic simţiserăm. Intensitatea detaliului senzorial e năucitoare: aproape că simţim umezeala muşchilor de pe pietre şi gîdilătura lînei din vesta fetiţei. Această hiperconcreteţe (care pur şi simplu te face să te simţi mai viu decît la alte filme) e valabilă nu numai pentru imagini, ci şi pentru sunete - sfîrîitul unei ţigări aprinse, pocnetul mai multor umbrele deschise simultan -, şi nu numai în labirintul subteran al faunului, ci şi în lumea agresiv-nefermecată a căpitanului Vidal.

În ce relaţie sînt cele două lumi? S-ar putea spune, presupun, că lumea de basm reprezintă riposta forţelor imaginaţiei împotriva aplatizantelor idealuri fasciste de ordine şi obedienţă întrupate de Vidal, dar opoziţia nu e atît de simplă. În primul rînd, însuşi faunul, care o supune pe eroină la trei încercări, cere de la ea obedienţă oarbă. În al doilea rînd, Vidal însuşi aruncă peste imaginaţia spectatorului o umbră la fel de impresionantă ca a oricărui monstru de basm. În prima noapte petrecută de Ofelia la garnizoană, căpitanul execută sumar doi suspecţi - pe unul dintre ei, într-o manieră mai oribilă decît s-ar aştepta cineva (cel puţin dintre spectatorii care îşi aduc copiii); dar ce-ţi rămîne din această scenă, dincolo de atrocitatea ei, e conturul argintat împrumutat tuturor personajelor de semiluna magică de deasupra lor - aceeaşi semilună care veghează prima escapadă a Ofeliei în lumea ei secretă. După asta te-ai aştepta ca Vidal să se mai potolească - deja a făcut destul ca să-ţi fie frică de el pînă la sfîrşitul filmului. Dar el creşte, devine şi mai teribil (de fapt, devine unul dintre cei mai teribili oponenţi de care a avut parte vreodată o eroină de basm), şi vine un moment înfricoşător în care lumea subterană se închide, lăsînd-o pe Ofelia fără nici un aliat în afară de umila servitoare Mercedes (Maribel Verdú). Una dintre cele mai emoţionante teme ale filmului este această alianţă a femeilor împotriva unei falocraţii milităroase al cărei principal articol de credinţă e sacralitatea legăturii dintre tată şi fiu; la final, Mercedes taie această legătură dintr-o replică.

Mi se pare un film la fel de feminist ca **Volver**, deşi nu într-un fel atît de vizibil. De fapt, asta îmi place cel mai mult la filmul lui del Toro - faptul că temele lui nu ies pe de-a întregul la suprafaţă, ci rămîn în subteran. Nu se adună într-o schemă imediat desluşibilă, ci se încîlcesc ca rădăcinile monstruoase şi fascinante ale unui copac de basm.

Talent pur - *Perfume: The Story of a Murderer*

Andrei Gorzo

Cum ecranizezi o carte ca **Parfumul**? Fantasmagoria literară a lui Patrick Süskind e construită pe premisa că mirosul e cea mai importantă dimensiune a lumii: numai el face diferenţa dintre o persoană irezistibilă şi una insignifiantă, numai el îţi poate da cheia, esenţa, adevăratul suflet al unei fiinţe - sau chiar al unei pietre. Datorită nasului său supraomenesc de fin, eroul romanului e singurul om în măsură să valorifice toate aceste secrete şi singurul om în măsură să aprecieze la adevăratele lui dimensiuni jalnicul eşec al proiectului uman de a pune lumea în cuvinte - "toate aceste groteşti neînţelegeri între bogăţia lumii percepute olfactiv şi sărăcia limbajului". Spectacolul din **Parfumul** constă în bravura cu care autorul mobilizează toate resursele limbii (germane) pentru a ţine pasul cu percepţiile eroului său, pentru a captura fiecare dintre mirosurile acelea nemaipomenite, ca într-un fiolă preţioasă, sub capacul unui nume corespunzător sau al unei sinestezii fulgurante. Cum transformi acest spectacol pur literar (un tur de forţă, ca şi traducerea Gretei Tatler) într-un spectacol cinematografic? "Vedea toată piaţa cu ajutorul mirosului", scrie Süskind despre eroul său, şi întrebarea pe care trebuie să şi-o pună regizorul unei ecranizări după **Parfumul** este dacă-l poate face pe spectator să miroasă piaţa aia cu ajutorul văzului.

Acţiunea începe într-o piaţă - "cel mai atotduhnitor loc" din Franţa secolului al XVIII-lea - şi regizorul Tom Tykwer îşi dă toată silinţa s-o facă să duhnească pe o rază de un kilometru în jurul cinematografului, aglomerînd energic detalii de gunoaie, şobolani şi peşti în putrefacţie. Acolo se naşte geniul olfactiv Jean-Baptiste Grenouille, ale cărui prime inhalaţii pe acest pămînt - coincizînd cu primele lui urlete - rezultă în condamnarea la moarte a mamei care plănuia să-l abandoneze. Urmînd îndeaproape cartea, filmul ne prezintă, în paşi repezi, incredibila călătorie socială a lui Grenouille (Ben Whishaw) de la pensiunea lui Madame Gaillard pînă la parfumeria lui *maître* Baldini (Dustin Hoffman) şi, în paralel cu asta, şi mai incredibilele călătorii ale nasului său atotcercetător. Ce face camera de filmare pentru a ţine pasul? Una dintre soluţiile ei e să pornească de pe nasul lui Grenouille şi să intre într-un şobolan mort, deranjînd poporul de viermi dinăuntru. O alta este să coboare la nivelul pămîntului şi s-o ia pur şi simplu pe cîmp - şi peste pietre, şi peste apă, şi prin apă. În fine, o alta este să facă treişpe-paişpe între nările fremătînde ale lui Grenouille şi frunzele fremătînde ale unui copac, aşteptînd să apară un miros. Şi apare? Eu, unul, n-am simţit decît mirosul disperării şi al tehnologiei suprasolicitate. Opintelile vizuale ale regizorului german în direcţia dimensiunii inaccesibile a mirosului pot fi amuzante, dar rămîn pedestre, neimaginative, supuse literalismului, şi par deosebit de ineficiente pe lîngă recentele şocuri senzoriale oferite de regizorul mexican Guillermo del Toro în **El laberinto del fauno**. Dar chiar şi un regizor ca del Toro, capabil să transmită vizual senzaţii olfactive, ar fi fost, probabil, depăşit de responsabilitatea de a transmite vizual senzaţii olfactive *nemaiîncercate, nemaiexprimate*, cum sînt cele descrise de Süskind.

Problema e că (oricît de ciudat ar suna) vizualul e mai literalist decît literarul: cuvintele se înalţă mai uşor în sfera inexprimabilului, în timp ce imaginile rămîn legate de lucrurile

concrete pe care le reprezintă (un nas în vînt e doar un nas în vînt), mai ales imaginile unei superproducţii istorice, îngreunate de întregul calabalîc de epocă ce se vrea remarcat şi admirat. O opţiune mai inteligentă din partea lui Tykwer ar fi fost să reducă la minimum spectacolul vizual şi, în loc să încerce să vizualizeze talentul lui Grenouille, să se concentreze pe logica sa internă: după ce învaţă să distileze mirosul tuturor lucrurilor, el trece la oameni; după ce descoperă că el însuşi nu are un miros personal (deci nu există), se apucă să-şi creeze unul, căutînd acele "rare făpturi care inspiră iubire", ucigîndu-le şi scoţîndu-le mireasma "ca pe o piele", pentru a compune un parfum care va face din el cel mai iubit om din lume. Prezentată dinăuntru (ca în carte), logica evoluţiei lui Grenouille e de o cristalinitate carteziană: e logica talentului "pur", separat de orice umanitate şi interesat numai de propria desăvîrşire. Prezentată din afară (ca în film), pare la fel de mărginită ca logica oricărui ucigaş în serie: Grenouille e doar o versiune mai fandosită (şi mai kitsch) a lui Buffalo Bill din **The Silence of the Lamb**, care scotea la propriu pielea de pe femei.

Cel mai greşit moment din acest film greşit din start vine la final, cînd, datorită parfumului său înnebunitor, Grenouille îşi transformă propria execuţie într-o orgie. În carte, orgia nu însemna decît cîteva rînduri reci, accentul căzînd pe dispreţul lui Grenouille pentru aceşti oameni atît de uşor de dus de nas. Dar Tykwer a vrut neapărat să facă un Moment De Mare Cinema şi rezultatul arată ca un manifest şaptezecist şi kitschos pentru amorul liber - o mărturie a vanităţii nesăbuite a cinemaului de a pune forţa vizuală mai presus de orice.

Epoca de gheaţă - *Ice Age*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, noiembrie 2002

Încercînd să-mi descifrez notiţele luate pe parcursul unei dimineţi de distracţie (m-am distrat la fel de mult ca oricare alt copil din sală, cu posibila excepţie a talentatului tătic pe care l-am tot auzit citind subtitlurile şi interpretînd toate rolurile, pentru însoţitorii săi preşcolari), am dat peste o însemnare misterioasă. Iat-o:

"Leneşul + păsările Dodo = bătălie pentru 3 pepeni - FABULOS!"

Iată şi misterul: cum am putut să cred că o secvenţă precum aceea, într-adevăr fabuloasă, are nevoie de notiţe, ca să-mi rămînă în memorie? E vorba despre nişte păsări pentru care iarna (care nu durează decît din precambrian pînă în cuaternar - o nimica toată) nu constituie o ameninţare, căci s-au aprovizionat cu fix trei pepeni. E vorba şi despre un Leneş, care rîvneşte la pepenii păsărilor Dodo. Leneşul e un rozător pe care n-am reuşit să-l identific, de unde am dedus că neamul lui nu s-a descurcat prea bine în epoca de gheaţă - încă o confirmare a ostilităţii acestei lumi faţă de făpturile simpatice, neserioase, inutile, incapabile să vîneze sau să terorizeze alte făpturi.

În cea mai emoţionantă secvenţă din filmul de animaţie al lui Chris Wedge, Leneşul descoperă nişte desene rupestre şi realizează că portretul lui lipseşte; vrînd şi el să lase ceva în urmă, se apucă să corecteze de unul singur nedreptatea artiştilor preistorici: de ce atîţia mamuţi şi nici un Leneş? El nu ştie că peste multe mii de ani, va deveni, totuşi, un desen - şi încă unul animat prin tehnologii de ultimă oră şi aplaudat de spectatorii din întreaga lume: există un Dumnezeu. Animaţia e atît de bună încît îţi vine să-ţi afunzi mîna în blana mamutului şi să-ţi faci bulgări din zăpada de pe ecran. Şi chiar nu vezi în fiecare zi un mamut dîndu-se pe tobogan sau un Leneş inventînd jocurile olimpice de iarnă.

Pentru noi toţi - *California Dreamin' (nesfîrşit*)

Andrei Gorzo
Dilema Veche, iunie 2007

În momentul de faţă, **California Dreamin'** face săli pline în Bucureşti şi, orice alţi factori ar mai contribui la aceste săli pline, pe lîngă filmul în sine, filmul în sine le merită. E un film pentru public în cel mai viu şi mai generos sens al sintagmei: un spectacol de cinema popular pus în scenă cu talent şi cu ambiţie, cu cap şi cu gust, dar în primul rînd cu convingerea că, indiferent ce viitor mai are sau nu mai are ca artă, la noi sau aiurea, cinema-ul *trebuie* să rămînă popular. Preocuparea asta îl deosebeşte de celelalte filme româneşti bune apărute în ultimii doi ani - de **Moartea domnului Lăzărescu** şi de **Hîrtia va fi albastră**, ba chiar şi de relativ convivialul **A fost sau n-a fost?**. **California Dreamin'** nu le împărtăşeşte alura austeră, credinţa impresionantă şi iluminatoare - dar intimidantă şi chiar de neînţeles pentru spectatorul hollywoodizat - că principala menire a cinema-ului este să reconstituie şi să investigheze realitatea, nu să facă spectacol din ea. E mai aproape de inima copilăroasă a marelui public, care vrea cadouri peste cadouri, cît mai recognoscibile drept cadouri, scoase cu gesturi cît mai spectaculoase din cutii cît mai mari şi mai colorate, printre explozii de artificii şi rafale de muzică şi asigurări că urmează şi alte cadouri. E aceeaşi experienţă pe care sperăm s-o trăim la un film hollywoodian, numai că, aici, participarea noastră e din start mai intensă. Şi filmul n-are aerul ăla de maşinărie pe care-l au majoritatea producţiilor hollywoodiene de azi. Poţi să simţi în el personalitatea omului care l-a făcut - tinereţea lui, sentimentul că are ceva de demonstrat, apetitul lui spielbergian pentru anvergură şi giumbuşlucărie vizuală, nerăbdarea de a folosi tot ce a învăţat. Încă din prolog - o secvenţă plasată în 1944 şi filmată în alb-negru neorealist, cu o familie care încearcă să ajungă la adăpost în timpul unui bombardament american şi o bombă care se rostogoleşte în urma lor pe scări (bomba aia are un temperament spielbergian) -, răspunzi la ambiţia regizorului Cristian Nemescu; vrei să-i iasă tot ce încearcă să facă. Şi încearcă multe: o felie de suprarealism comercial, un inventar de tipuri rurale româneşti, o parodie de western, o comedie erotică şi, *best of all*, primul film românesc cu puşcaşi marini americani.

E o premisă minunată de tip "aşteptaţi-vă la cadouri peste cadouri": ce se întîmplă atunci cînd într-un sat românesc (din 1999), în care toţi americanii sînt percepuţi ca nişte fiinţe

fabuloase (America e un perete acoperit de postere în camera fiicei şefului de gară), descind într-o zi înşişi *the marines*? Parcă ar fi coborît de pe ecran. (La un moment dat, un tren normal de persoane opreşte lîngă trenul lor imobilizat şi, preţ de cîteva secunde sublime, pasagerii se zgîiesc la soldaţi: încadraţi în ferestrele trenului, aceştia chiar arată ca pe ecran.) În plus, în fruntea lor (în rolul unui căpitan numit Jones) se află Armand Assante, un actor pe care efortul de a apărea în patru-cinci filme proaste pe an, de cel puţin 20 de ani încoace, aproape că l-a împietrit; nu l-a terminat ca actor (o dovedeşte aici), dar l-a *terminatorizat* - şi tocmai asta-l face atît de perfect în acest rol. Jones, care trebuie să ajungă în Kosovo cu oamenii săi, este ţinut în loc zile în şir, din cauza unor acte lipsă, de şeful de gară din Căpâlniţa (Răzvan Vasilescu) şi, atunci cînd faţada sa monolitică începe să se fisureze, morala e inatacabilă: România i-ar umple de fisuri pînă şi pe preşedinţii de pe Mount Rushmore. Jones e invitat la aniversarea satului, e dus să vadă replica românească a *ranch*-ului din **Dallas** (unde e atacat verbal de un cowboy şi de un Dracula jucători de biliard), e rugat de săteni să conducă lupta lor (ca Yul Brynner în **Cei şapte magnifici**) împotriva tiraniei şefului de gară şi e combătut amical de acesta din urmă pe o serie de teme mergînd de la bucătărie pînă la păcatele lui Clinton. Bref, cadou după cadou. Unele dintre ele nu-i livrează spectatorului întreaga plăcere pe care i-o promit, dar asta e, pe de-o parte, din cauza temerităţii tinereşti, cuceritoare, cu care filmul, în prima lui oră, împarte promisiuni în dreapta şi-n stînga şi, pe de altă parte, din cauză că e un film neterminat; Cristian Nemescu a murit într-un accident de maşină la scurt timp după încheierea filmărilor.

Dar ce-i lipseşte acestui film contează mai puţin decît ce are: un simţ al cinema-ului ca magie. Acest simţ e rar în filmul românesc, mai rar decît filmele bune: Jean Georgescu îl avea; Gopo la fel; Caranfil îl are, dar nu mulţi alţii. Nici Hollywoodul nu-l mai are. Nemescu îl avea. E în imaginea gheizerelor care ţîşnesc orgasmic din asfaltul fierbinte la trecerea fiicei şefului de gară (Maria Dinulescu) şi a americanului ei (Jamie Elman); sau, mai devreme, cînd rămîn pentru prima dată singuri într-o cameră şi, dincolo de fereastră, noaptea începe să pulseze în ritmul dorinţei lor; sau, şi mai devreme, în felul în care camera o urmăreşte pe eroină cum traversează chermesa cu o bere în mînă, luînd o gură, ştergîndu-se de spumă, aşezîndu-se aparent nepăsătoare lîngă american şi punîndu-se pe scuipat seminţe. Howard Hawks ar fi încuviinţat: aşa se creează o vedetă.

100% plastic - *Totul despre sex / Sex and the City*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, iulie 2008

Am tot amînat să merg la **Totul despre sex**; aveam o presimţire foarte rea în legătură cu filmul ăsta. Dar în săptămînile care au trecut de la lansarea lui în România, filmul a tot adunat spectatori (67.316 la ora la care scriu); la un moment dat, părea chitit să devină cel mai mare succes al anului (deşi, în momentul de faţă, **Hancock** e pe cale să-l depăşească, iar noul **Batman** se pregăteşte să intre în forţă). În fine, în momentul în care l-a depăşit pe **Indiana Jones** mi-am zis că trebuie să-l văd. Şi? Şi presimţirile mele s-au împlinit: e

cel mai prost film al anului. Pe bune, e mai prost decît filmul lui Nicolaescu. Sigur, pot fi acuzat că, bărbat fiind, îmi lipseşte înţelegerea necesară pentru a pătrunde într-o lume ficţională care se învîrteşte în jurul unui inel de nuntă. Mi-o fi lipsind, dar în cazul acesta cum se face că nu las să treacă nici un an fără să recitesc unul dintre cele şase romane ale domnişoarei Austen? Atunci pot fi acuzat că sînt incapabil să apreciez farmecul superficialităţii: cum să vibreze un mîhnit ca mine la felul în care e filmat apartamentul viselor lui Carrie Bradshaw (Sarah Jessica Parker) - în special imensul rastel pentru pantofi amenajat cu dragoste de logodnicul ei, Mr. Big (Chris Noth), care a mai şi ţinut să pună el toţi banii pentru apartament? La care pot să răspund că, deşi, într-adevăr, nu m-a excitat *chiar* la maximum, felul în care sînt filmate aici lucrurile gen pantofi, haine, staţiuni turistice din Mexic ş.a.m.d. (identic cu felul în care e filmat sexul în filmele porno *soft*), mi s-a părut, de departe, cel mai amuzant aspect al filmului. Dacă tot filmul ar fi fost aşa - adică pornografie cinstită pentru gagici -, l-aş fi găsit simpatic - în fine, mai simpatic decît pornografia pentru gagii (adică pe bază de pistoale şi maşini) din filme gen **Wanted**. Problema e că **Sex and the City** se pretinde a fi un film *despre sentimente*; şi cred că nu există un minut de adevăr în cele peste două ore ale sale.

Conflictul se declanşează în momentul în care Carrie şi Mr. Big se hotărăsc să se căsătorească. Ea vrea o nuntă cu tămbălău, care să se desfăşoare în Biblioteca Publică din New York. El nu e sigur că vrea nici un fel de nuntă, cu atît mai puţin una cu tămbălău (a mai fost însurat de două ori), dar e sigur c-o vrea pe Carrie: sînt împreună de 10 ani şi, indiferent prin ce-au trecut pe parcursul serialului care a stat la baza filmului, filmul în sine ne prezintă relaţia lor ca fiind perfectă. Ei bine, pe măsură ce se apropie nunta, Big e chinuit din ce în ce mai tare de trac. În ziua cea mare, el ajunge primul în faţa Bibliotecii, dar nu poate să iasă din maşină: ca să poată, are Nevoie să vadă Chipul Ei! Şi ea soseşte, numai că, ghinionul dracului, suita ei numeroasă O Ascunde Privirii Lui! Şi nici ea nu-l vede! Cînd îşi aminteşte de el şi-l sună, el îi spune că Nu Poate continua cu Nunta! Deja i-a spus şoferului să-l ia de-acolo, dar după cîteva momente se dezmeticeşte şi-i spune să întoarcă. Dar e Prea Tîrziu! A Rănit-o de Moarte pe Carrie! Aceasta nu mai vrea să-l vadă Niciodată! De-aici încolo e Singură! Bineînţeles că prietenele ei Miranda (Cynthia Nixon), Charlotte (Kristin Davis) şi Samantha (Kim Cattrall) îi sar în ajutor, deşi Miranda se simte vinovată faţă de ea: oare (supărată fiind pe propriul soţ) nu-i spusese ea lui Big, în seara dinaintea nunţii, că el şi Carrie sînt nebuni că se căsătoresc? Trec luni întregi pînă îşi adună curajul de a i se spovedi lui Carrie, sperînd că aceasta n-o va Condamna! Dar aceasta o Condamnă! În schimb, Charlotte e o Prietenă atît de Fidelă încît, atunci cînd se întîlneşte pe stradă cu Big, Fuge de el! Stăteam şi nu-mi venea să cred ce văd: se presupune că personajele astea n-au în jur de 15, ci în jur de 40-45 de ani, că sînt oameni sofisticaţi: ce probleme sînt astea? Nu sînt probleme de telenovelă - pe alea (boli, condiţii sociale diferite etc.) le pot înţelege. Sînt probleme de sitcom tratate solemn, umflate.

Dacă reputaţia de serial deştept pe care şi-a cucerit-o **Sex and the City** are vreo explicaţie, din această versiune cinematografică nu se înţelege care ar fi aia. Filmul n-are umor, are un set de tehnici pavloviene de provocare a rîsului (unul dintre laitmotivele comice e un căţel în călduri, care se freacă de tot ce-i iese în cale). Dar nu alea sînt cele mai rele. Rele de tot sînt "emoţiile serioase". Rău de tot e amestecul de autocompătimire şi condescendenţă pe care-l emană Sarah Jessica Parker în conversaţiile cu noua ei

asistentă (o tînără curată la inimă, care a venit la New York în căutarea iubirii), convinsă fiind că emană stoicism şi tandreţe îngrijorată de soră mai mare. Superficialitatea cinstită e simpatică. Superficialitatea care nu se cunoaşte - care se crede bogăţie sufletească - e toxică.

Utopie - *You Don't Mess with the Zohan*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, august 2008

You Don't Mess with the Zohan / Nu te pune cu Zohan începe ca o parodie de film cu superspioni. Adam Sandler joacă rolul unui James Bond al armatei israeliene, pe numele lui Zohan, iar John Turturro joacă rolul unui redutabil terorist palestinian, supranumit Fantoma. Calităţile lor de luptători sînt evidenţiate de regizorul Dennis Dugan printr-o serie de hiperbole împrumutate din limbajul desenului animat. De exemplu, Fantoma îşi începe ziua de lucru spărgînd două ouă într-un pahar şi bînd cei doi pui vii care ies din ele. La rîndul lui, Zohan poate demonta arma din mîinile unui terorist în mai puţin timp decît îi ia acestuia să apese pe trăgaci. Dacă teroristul apucă totuşi să tragă, Zohan poate prinde glontele din zbor; dacă are mîinile ocupate, îl prinde cu *nara*. Atacat cu pietre de un grup de femei şi copii, pe o stradă din Beirut, Zohan prinde toate proiectilele şi, în cîteva secunde, face din ele o jucărie pe care i-o aruncă înapoi unei fetiţe. Căci (după cum am aflat un pic mai devreme, din conversaţia lui cu părinţii săi) marele războinic e de fapt un om al păcii; în adîncul inimii, el nu-şi doreşte altceva decît să lucreze într-un salon de coafură. "Eşti prea bătrîn ca să mai rişti. Alege siguranţa: rămîi în armată" - îl sfătuiesc părinţii. "Dar am luptat atîta!" - se lamentează el. "Cînd o să se termine?" La care mama lui îl linişteşte: "Se luptă de 2000 de ani - nu mai poate dura mult.".

Acest schimb de replici - demn de Woody Allen - e primul semn că filmul nu e atît de infantil cum pare. Sau, chiar dacă e, are ceva din talentul copiilor de a veni pe neaşteptate cu cîte o observaţie care pune într-o lumină proaspătă, frapantă, un adevăr de care adulţii civilizaţi sînt prea tociţi ca să se mai sinchisească, sau pe care preferă să nu-l bage în seamă. Atunci cînd un arab stabilit la New York i se plînge unui israelian care locuieşte de cealaltă parte a străzii că "americanii ne cred pe toţi terorişti", israelianul îi răspunde că "şi noi avem probleme, pentru că ne confundă cu voi" - şi, pentru o fracţiune de secundă, grozăvia fratricidă a vrajbei lor devine enorm de evidentă. Iar atunci cînd un arab (tot american) îi spune în glumă unui prieten de-al său, tot arab, că, dacă nu l-ar cunoaşte, nu prea ar vrea să stea lîngă el în avion, omenirea pare dintr-odată un pic mai sănătoasă la cap. Soluţia pe care o sugerează filmul - toată lumea să se mute în America - nu e tocmai practică, dar asta nu înseamnă că filmul bagatelizează conflictul arabo-israelian. **You Don't Mess with the Zohan** e o utopie - una în care bunele sentimente sînt asezonate cu destule glume porcoase încît să nu pară insipide.

Adam Sandler face comedie groasă, dar are grijă s-o epureze de agresivitate - adică de mîrlănie. Joacă foarte bine cartea candorii. Principalul efect special al filmului e

umflătura din prohabul lui: e atît de mare încît spectatorul e conştient aproape în permanenţă de existenţa ei - e practic un personaj secundar; atunci cînd Zohan dansează (ceea ce face tot timpul), e greu de spus dacă dă din ea sau dacă ea dă din el. Poanta e că nu e la fel de mare ca inima lui. Ajuns în America (după ce-a dezertat), Zohan îşi găseşte de lucru într-un salon de coafură de pe trotuarul greşit al unei străzi pline pe-o parte de buticuri israeliene şi pe partea cealaltă de buticuri arăbeşti. În scurt timp, serviciile lui de coafură şi sex fac furori printre newyorkezele de o anumită vîrstă. Secvenţele în care supermanul se prosteşte cu şampoane spumante şi furtunuri în spatele scaunului ocupat de o băbuţă sau alta, sau îşi împinge spre ele prohabul cel burduşit, sună urît dacă încerc să le descriu, dar nu cred că actriţele ies din ele umilite. Coafurile pe care li le oferă Zohan le vin bine, iar expresiile lor extatice sînt frumoase. Întreaga chestie e un gag oedipal monstruos, dar nu şi bolnav: e felul lui Zohan - ca un semizeu ce este - de a le da înapoi mamelor din lumea întreagă viaţa primită de la mama lui pămînteancă.

Nu există nici un pic de maliţie sau de cruzime - nici un gînd rău - în demersul comic al lui Sandler, nici măcar atunci cînd Zohan şi prietenii lui sărbătoresc o veste bună pasîndu-şi unul altuia, cu piciorul, o pisică vie; chiar şi pe-asta pare s-o facă dintr-un *preaplin* de inimă. Filmul nu e nici pe departe un model de lucrătură cinematografică: trei scenarişti (printre care Sandler însuşi) au contribuit cu idei şi gaguri şi, pe alocuri, rezultatul seamănă mai mult cu o colecţie de scheciuri decît cu o comedie construită. Dar chiar şi tirul împrăştiat, chiar şi poantele care se fîsîie în loc să ia foc, contribuie la atmosfera lui tolerantă şi, în termenii lui, filmul nu e lipsit nici de inteligenţă, nici de tact. Dintre filmele lansate la noi în vara asta, e singurul pe care l-aş revedea.

Mama mă-sii! - *Mamma Mia!*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, august 2008

Mamma Mia! – un *musical* în care toată lumea se fîţîie pe o insulă din Grecia, cîntînd şlagăre Abba – e un divertisment făcut fără nici un pic de meşteşug. OK, *aproape* fără nici un pic de meşteşug: nu toată lumea din el cîntă prost, ci *aproape* toată lumea. Nu vreau să spun că din cauza asta nu poate constitui un divertisment. E ca o nuntă la care o mătuşă face ca toţi dracii: unora le place, alţii se simt penibil. Există *trei* "mătuşi" la nunta asta (care e chiar o nuntă). Una dintre ele (Meryl Streep) e mama miresei şi locuieşte pe insulă, iar celelalte două (Julie Walters şi Christine Baranski) sînt prietenele ei şi debarcă la începutul filmului. Ei bine, secvenţa debarcării aproape c-o întrece în tărăboi pe aia din **Saving private Ryan / Salvaţi soldatul Ryan**. În orice caz, e mult mai rău decît atunci cînd debarcă prietenele miresei (Amanda Seyfried): alea doar chiăie de bucurie, în timp ce "mătuşile" urlă ca lupii. Sigur, e normal ca, într-un *musical*, toată lumea să debordeze de voie bună, dar nici chiar aşa. Voia bună de aici e agresivă: subtextul e că oricine nu intră în acest spirit e constipat. OK, dar ce s-a întîmplat cu arta (numită şi şarm) de a-l introduce pe spectator în spiritul dorit? A-i da cu spiritul în cap nu cere cine ştie ce artă.

Plăcerea pe care o poate oferi **Mamma Mia!** n-are nici o legătură cu arta. E plăcerea de a vedea nişte celebrităţi prostindu-se, în faţa întregii lumi, pe aceleaşi refrene pe care, la un moment sau altul, ne-am prostit cu toţii, chiar dacă doar între prieteni sau doar în faţa unei oglinzi. Celebrităţile de-aici nu operează ca *entertainer*-i decît în cel mai puţin glorios sens al termenului – acela de oameni plătiţi ca să rişte ridicolul pentru amuzamentul nostru. Excepţiile sînt două la număr: Baranski, care are nu doar voce, ci şi genul ăla de ţîfnă profesională care-i permite unui artist de pe Broadway să-i vîndă publicului orice melodie, în orice condiţii (deci chiar şi aici, unde coregrafii nu ajută deloc); şi Streep, care din păcate nu reuşeşte să vîndă cine ştie ce, deşi nu din cauză că n-ar duce-o vocea. Dimpotrivă, problema e că uneori o duce prea departe, într-un dramatism învolburat care pare nelalocul lui în contextul acela de amatorism coregrafic şi de montaje naive cu rulete şi ploi de jetoane supraimpresionate pe faţa ei în timp ce cîntă "Money, Money, Money".

Amatorismul şi naivitatea sînt evident asumate, dar simpla asumare nu le transformă în altceva decît sînt, nu le transformă într-un stil. E evident că secvenţa cu "Money, Money..." se cere luată ca o parodie afectuoasă a primelor videoclipuri, dar ca să faci parodie nu e suficient să faci ceva penibil-numai-că-evident-la-mişto; mai trebuie s-o faci şi cu un pic de stil. Şi regizoarea Phyllida Lloyd nu e în stare de aşa ceva. Singurul talent care i se poate recunoaşte pe baza acestui film este acela de a-şi băga actorii într-o stare în care nu se mai tem de penibil; în rest, fiecare pare să fi fost de capul lui. Deci nu e vina lui Streep că încearcă să injecteze realism psihologic în situaţii de farsă care *se cer* jucate stilizat (personajul ei se trezeşte în faţa a trei foşti amanţi, invitaţi la nuntă fără ştirea sa), deşi Streep ar fi trebuit să ia exemplu de la Marlon Brando, un realist la fel de fanatic ca ea, dar care a ştiut să ia o pauză de la Căutarea Adevărului ca să fie aşa cum trebuie – adică elegant şi lejer – în *musical*-ul **Guys and Dolls**.

Streep e prea mult: pur şi simplu îl bagă în buzunar pe Pierce Brosnan, care ar trebui să-i fie partener romantic. Cînd o să înveţe Brosnan să le spună nu marilor doamne care-l invită să le fie partener în filmele lor? N-are destule resurse actoriceşti ca să le ţină piept şi devine căţeluşul lor (al lui Streisand în **The Mirror Has Two Faces / Cele două feţe ale dragostei**, al lui Streep aici). Iniţial m-am bucurat la vederea lui şi a celorlalţi doi cavaleri din trecutul eroinei (Colin Firth şi Stellan Skarsgard), pentru că erau mai reţinuţi decît restul lumii, dar chiar de-aceea am început imediat să mă tem pentru demnităţile lor. Şi ia ghiciţi cine şi-o ia cel mai rău. Ei bine, da. Dacă Brosnan a sperat că, după acest film (în care cîntă două bucăţi), lumea n-o să-l mai vadă ca pe un fost James Bond, din punctul meu de vedere a reuşit. Mare victorie: de-acum încolo o să mă pot uita la el fără să mă gîndesc la Bond, dar n-o să mă mai pot uita la el fără să mă gîndesc la Gabriel Cotabiţă.

Acum 50 de ani, cînd încă se mai făceau *musical*-uri pe bandă rulantă şi orice spectator avea pretenţii destul de ridicate de la oamenii care cîntau şi dansau pe ecran, un film ca **Mamma Mia!** ar fi fost de neconceput. Pe cînd acum e un succes chiar din cauza asta – pentru că oamenii care cîntă şi dansează în el nu sînt mult mai buni ca noi. Mama ei de democraţie!

Calitate - *WALL-E*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, septembrie 2008

Noul lungmetraj de animaţie al studiourilor Pixar, **WALL-E**, începe cu un cîntec vechi (din *musical*-ul **Hello, Dolly!**) şi cu o vedere de sus asupra unui mare oraş. La început, nimic nu mişcă printre zgîrie-nori. Apoi vedem o mogîldeaţă rulînd pe străzi. E un Waste Allocation Load Lifter Earth-Class sau WALL-E, adică un robot gunoier. Capul lui e un binoclu, picioarele lui sînt nişte şenile, trunchiul lui e o cutie în care strînge şi compactează gunoiul. Şi atunci vedem că unele dintre turnurile pe care le-am luat drept zgîrie-nori sînt construite din cuburi de gunoi compactat puse unul peste altul.

Sîntem în jurul anului 2800 şi Pămîntul a devenit de mult nelocuibil din cauza poluării. Nu mai există decît roboţelul acela care continuă să facă ce-a fost programat să facă. Dar Wall-E nu e o cutie de gunoi oarecare, ci una cu sentimente. Originea sensibilităţii lui (o are din fabricaţie?, i s-a format pe parcurs?) e un mister de care filmul nu se atinge - e un dat. Wall-E e fascinat de unele dintre obiectele pe care le găseşte în gunoi: o linguriţă, o brichetă Zippo, o casetă VHS cu **Hello, Dolly!**. Locuinţa lui e plină de asemenea comori. Uneori, pămîntul se cutremură şi vomită toxine, şi atunci Wall-E se cuibăreşte pe unul dintre rafturile sale de jucării, devenind una dintre ele; capul şi şenilele lui dispar în cutia trunchiului şi nu mai rămîne pe-afară decît un braţ metalic, cu care Wall-E leagănă raftul ca să se liniştească. Patosul acestor secvenţe e de-a dreptul maiestuos. Pe de altă parte, el are şi o componentă kitsch. Wall-E seamănă cu E.T. (şi are aproape aceeaşi voce orăcăită), dar revedeţi capodopera lui Spielberg şi veţi observa că acesta - spre deosebire de regizorul lui **WALL-E**, Andrew Stanton - nu încearcă să ni-l înghesuie în inimi pe eroul său chiar de la început, ci mai întîi ne lasă să-l cunoaştem un pic. Pe de altă parte, Stanton nu prea are de ales: în momentul în care îşi aruncă spectatorii (mulţi dintre ei, copii) într-o lume atît de neliniştitoare, în care aceştia trebuie să se orienteze din mers (fără o expoziţiune care să stabilească de la bun început în ce an sîntem, ce s-a întîmplat şi unde au plecat oamenii), fără altă companie în afară de Wall-E, el îşi asumă un pariu atît de greu încît e obligat să-l facă pe Wall-E *cît mai* ataşant, *cît mai* repede.

După vreun sfert de oră îşi face apariţia şi EVE. EVE e o roboţică (pe numele ei întreg, Extraterrestrial Vegetation Evaluator) şi, după cum aflăm mai tîrziu, a fost trimisă de urmaşii noştri - refugiaţi la bordul unei staţii spaţiale - în căutarea unor eventuale semne de revenire a vieţii pe Pămînt. Wall-E îi arată comorile lui şi între ei se leagă o idilă. Magia e şi aici un pic răscoaptă, dar, oricum, un moment ca acela în care se uită amîndoi, fascinaţi, la flacăra brichetei lui Wall-E, denotă o înţelegere a cinema-ului - o înţelegere a faptului că adevăratele momente de graţie cinematică nu depind de tehnologie, ci de ingredientele cele mai simple - care în ziua de azi e greu de găsit în filmele altor studiouri. **WALL-E** nu e una dintre capodoperele Pixar. O capodoperă e **Ratatouille**: are o poveste cu mai multe niveluri, are personaje mai bune şi ajunge la inima spectatorului pe căi mai curate. Dar chiar dacă povestea din **WALL-E** nu e de aceeaşi calitate, calitatea

spunerii ei ridică filmul deasupra oricărui alt *blockbuster* din vara asta.

Din momentul în care cei doi roboţei ajung la bordul staţiei spaţiale, filmul se transformă într-o satiră a societăţii de consum. Acest refugiu e undeva între un mall şi o superstaţiune de odihnă - un mediu creat anume pentru a-i împiedica pe refugiaţi să se gîndească la situaţia lor. Roboţii fac totul în locul lor, astfel încît ei să se poată dedica exclusiv experienţelor virtuale. Muşchii li s-au atrofiat tot mai mult de la o generaţie la alta şi au ajuns să nu mai interacţioneze deloc. Despre acest discurs ideologic se pot spune multe: se poate spune că e oarecum clişeistic, după cum se poate spune că merită repetat oricît de des şi că e deosebit de important să ajungă la copii. Dar pentru mine cel mai important e faptul că, aşa cum e construit, *nu pare* un discurs: totul reiese din acţiune - toate apropourile astea le prindem din mers, în timp ce încercăm să ne orientăm la bordul staţiei spaţiale, să-i înţelegem geografia şi organizarea. Sînt atîtea gaguri şi detalii în fiecare cadru încît ne e imposibil să prindem totul dintr-o singură vizionare; dar, indiferent cîţi roboţei mişună prin cadru şi cîte chestii fac, niciodată nu ratăm acel lucru pe care regizorul vrea să-l vedem. Atunci cînd ne dă cîte un cadru de debandadă văzută de sus, el nu mai vrea să vedem acţiuni şi personaje, ci aranjamente artistice, uşor hipnotice, de forme şi culori mişcătoare. Fiecare producţie Pixar arată parcă şi mai spectaculos decît cea dinainte.

Proştii - *Burn After Reading*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, noiembrie 2008

În noul film al fraţilor Coen, **Burn After Reading / Citeşte şi arde**, John Malkovich joacă rolul unui fost analist de la CIA care se apucă să-şi scrie memoriile ca să se răzbune pe cei care l-au pus pe tuşă. Numai că analistul are o soţie infidelă (Tilda Swinton). Şi soţia are un avocat care o sfătuieşte să intre în computerul lui şi să-i fure pe un CD situaţia financiară. Şi avocatul are o secretară care reuşeşte să piardă CD-ul într-un centru de *fitness*. Şi centrul de *fitness* are doi angajaţi (Frances McDormand şi Brad Pitt) care descoperă pe CD nu numai o situaţie finaciară, ci şi nişte informaţii care le miros a secrete de stat. Şi cei doi angajaţi au împreună circa trei neuroni, care-i îmboldesc să încerce un mic şantaj pe socoteala analistului şi, în caz de refuz, să meargă cu CD-ul la duşman. Din momentul în care bat la poarta ambasadei ruse, acţiunile lor cretine sînt monitorizate de CIA, care ştie că analistul ocupase o poziţie prea modestă pentru ca "dezvăluirile" lui să reprezinte vreun pericol, dar care ar dori, totuşi, să înţeleagă ce se întîmplă. Ce se întîmplă este că aproape toată lumea moare sau înnebuneşte, lăsîndu-i pe cei de la Central Intelligence Agency (întregul film e o glumă construită pe dublul sens al cuvîntului "*intelligence*") să facă curat şi să extragă o învăţătură - dacă pot.

Ca de obicei, fraţii Coen îi semnalează spectatorului că nu e nimic de extras, dar, chiar dacă nu există nici o învăţătură, există o viziune. (În prima secvenţă, camera coboară de la mare înălţime - de undeva din empireu - înainte de a se fixa pe sediul CIA, iar în ultima

secvenţă se retrage de pe aceeaşi clădire, în acelaşi presupus empireu.) Ca şi în alte filme ale lor - mai ales în **Fargo** -, Coenii ne prezintă o lume care se învîrteşte datorită a două mari forţe: prostia şi egoismul. (Paranoia căreia îi cad pradă doi dintre eroii noului film nu e atît o boală cu care se procopsesc pentru că s-au amestecat în spionaj, cît o consecinţă finală a năravului de a nu se gîndi decît la ei înşişi.) **Burn After Reading** e încă şi mai mizantropic decît **Fargo**, în lumea căruia funcţiona, totuşi, şi o forţă contracarantă: simpla decenţa umană, care, chiar dacă în unele momente părea simpluţă *rău*, nu era totuna cu prostia. Aici, simpla decenţă umană - personificată de şeful celor doi instructori de *fitness* (Richard Jenkins) - *este* totuna cu prostia: acest prost e îndrăgostit în taină de proasta de instructoare şi dragostea lui precipită dezastrul final.

Mecanismul de farsă de aici nu e nici pe departe la fel de bun ca acela din **Fargo**. Acolo, un idiot de vînzător de maşini (William H. Macy) angaja doi infractori - unul mic şi nervos (Steve Buscemi), altul mare şi tăcut (Peter Stormare) - ca să-i răpească nevasta (scopul lui era să stoarcă de la socru o sumă mare de bani). Dar infractorul cel mic şi nervos se dovedea a fi un împiedicat, iar infractorul cel mare şi tăcut se dovedea a fi un măcelar. Deşi contrastau şi se asortau la fel de artistic ca un cuplu de clovni beckettieni (sau tarantineşti), amîndoi erau perfect credibili şi spectacolul lor săpîndu-şi propria groapă avea ceva dintr-o grozăvie a naturii - atît de cumplită încît nu-ţi vine să crezi şi totuşi atît de inevitabilă încît îţi vine să rîzi. Mecanismul construit de Coeni în **Burn After Reading** nu e suficient de simplu încît să creeze iluzia că lucrurile se întîmplă natural. Imbecilitatea celor doi instructori de *fitness* nu poate propulsa povestea decît pînă într-un anumit punct. Din moment ce analistul n-are de ce să accepte şantajul şi nici serviciile secrete n-au de ce să-şi piardă timpul cu informaţiile scurse dinspre el, lucrurile s-ar cam fîsîi în punctul acela, aşa că fraţii Coen construiesc o prelungire: soţia analistului are un amant (George Clooney), şi el tot fost agent secret, care, fiind mereu în căutare de noi aventuri, se încurcă din întîmplare tocmai cu instructoarea de *fitness* şi, fiind predispus la paranoia, are senzaţia că ea şi colegul ei îl urmăresc *pe el*.

Cu acest personaj, construcţia devine flagrant-laborioasă şi începe să scîrţîie. Asta n-ar fi o problemă dacă farsa ar fi condusă într-un ritm alert, însă Coenii o conduc în stilul lor obişnuit, tacticos şi clinic - ca pe un experiment de laborator. Stilul ăsta mergea de minune în **Fargo**, unde cobaii erau credibili şi unde (acţiunea petrecîndu-se în Midwestul american) toată lumea era oricum mai înceată în vorbire şi în mişcări, dar, aici, experimentul e vizibil trucat şi actorii joacă nişte caricaturi; Coenii îi încurajează să exagereze (să stea cu gura întredeschisă pentru a semnala prostia, să-şi rostogolească ochii dintr-o parte într-alta pentru a semnala paranoia) şi, sub privirea afectat-clinică a camerei de filmare, ticurile lor devin mai degrabă groteşti decît amuzante - aproape nici unul dintre membrii superbei distribuţii nu se acoperă de glorie în acest film

A da clasă - *The Duchess*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, noiembrie 2008

Există un motiv excelent de a vedea **The Duchess**, iar acesta este ducele. Mai exact, Ralph Fiennes în rolul lui William Cavendish, cel de-al cincilea Duce de Devonshire (1748-1811).

La 46 de ani, Fiennes nu şi-a pierdut nimic din frumuseţea severă pe care o avea în **The English Patient**, dar, aici, severitatea lui n-are nimic romantic. Lumina din ochii lui e mornă, iar ce se întrezăreşte în spatele lor e gri şi greu - spiritul ducelui e o casă veche şi singuratică pe o landă englezească, sub un cer de noiembrie. Atunci cînd îşi alege o soţie - pe Lady Georgiana Spencer (Keira Knightley) -, el n-are decît un singur scop: să producă un urmaş. Nu face nici un efort să cîştige inima Georgianei - indiferent în ce fază a feudalismului s-a inventat dragostea, el e şi mai feudal. După un timp o informează că are un copil din flori (o fetiţă), care din acel moment va locui împreună cu ei. După încă un timp o informează că prietena ei, Lady Bess Foster (Hayley Atwell), s-a instalat definitiv la ei în casă, ca amanta lui.

Un actor contemporan are nevoie de inteligenţă şi de cultură ca să poată intra într-o minte atît de feudală ca a lui Cavendish. În lipsa acestor calităţi, raportarea lui va fi una antagonică, dezaprobatoare, şi lucrul ăsta se va simţi: un actor neinteligent şi necitit va gîndi personajul în termeni moderni - termeni ca "necomunicativ", "insensibil" ş.a.m.d. - şi (chiar dacă nu vrea) îl va pune la zid. Dovada autenticităţii lui Fiennes este că termenii ăştia nu se lipesc de ducele lui: sună anacronic, inadecvat - ducele e un om de dinaintea inventării lor. E una dintre rarele interpretări "la costum de epocă" din care chiar poţi să înveţi ceva despre epoca respectivă. Uitîndu-te la duce, poţi să înţelegi pe ce se bazează convingerea lui că *are dreptul*. Atunci cînd Georgiana, în numele egalităţii, îi cere permisiunea de a-şi lua şi ea un amant, el e ultragiat - soţia lui atentează la rînduiala universului. Culmea e că, deşi poziţia lui e, din perspectivă modernă, indefensibilă, pe cînd poziţia ei este şi poziţia noastră, revolta lui e mai emoţionantă decît a ei; ducele e cel mai emoţionant personaj din film pentru simplul motiv că e cel mai adevărat.

Keira Knightley n-are inteligenţa şi cultura lui Fiennes; deşi ştie să poarte o rochie de bal, ea nu poate face salturi imaginative în alte epoci şi în alte mentalităţi. Nu-şi poate reprezenta suferinţa ducesei decît în termeni moderni - mai precis, în termeni de "cît de greu mi-ar fi mie" -, nu se poate apropia de rol decît folosindu-se de compasiunea ei de femeie din secolul XXI pentru suratele ei din evuri mai întunecate. Nu suferă ca o femeie din secolul al XVIII-lea, care tinde spre emancipare, dar care, pînă una-alta, nu cunoaşte altă lume decît cea în care trăieşte; suferă ca o femeie care a văzut viitorul şi care ar vrea ca acesta să vină mai repede. Nu ştiu care or fi fost emoţiile unei tinere femei de-atunci (asta aş fi vrut să descopăr la **The Duchess**), dar ştiu că emoţiile pe care le proiectează Knightley (rareori mai multe deodată - de obicei una cîte una şi scrise cît mai citeţ) sînt emoţiile unei tinere femei *de-acum* prinse într-un mariaj de-atunci. Cu alte cuvinte, nimic interesant.

Din cauza incapacităţii lui Knightley de a se încadra temeinic în epocă, m-am tot temut că filmul lui Saul Dibb o s-o dea rău de tot în anacronism. Cel mai tare m-am temut la secvenţele care prezintă începuturile prieteniei dintre Georgiana şi Bess. La un moment dat, Bess o informează pe ducesă că actul amorului nu înseamnă doar să faci copii şi, cum

stau ele tolănite în pat, începe s-o mîngîie pe spate; ducesa pare să ajungă la extaz în cîteva secunde. Acuma, eu nu spun că nu se poate specula pe marginea relaţiei lor, dar, în mod ideal, lucrurile ar trebui făcute astfel încît să nu evoce locurile comune ale pornografiei. În următoarele 10 minute, n-am mai reuşit să iau filmul în serios şi am început să anticipez un final în care cele două îşi unesc puterile împotriva tiranului, îl dau afară din castel şi umplu zidurile de graffiti gen "Zonă liberă de feudalism" sau "Kilometrul 0 al modernităţii". Dar nu se întîmplă nimic de felul ăsta. Bess - care s-a despărţit de soţul ei şi care depinde de bunăvoinţa ducelui ca să-şi poată revedea copiii - nu-şi uită nici o clipă interesul şi, la final, povestea nu face bum, ci face fîs într-o manieră care pare fidelă vieţii reale.

Filmul - care se bazează pe o biografie de Amanda Foreman - *este* serios. Dibb tratează cu superficialitate strălucita carieră socială a Georgianei (ca zeiţă a modei şi muză a politicienilor), preferînd să se concentreze pe căsnicia ei, dar, cum căsnicia înseamnă Fiennes, Dibb face bine că se concentrează pe ea. Dacă Fiennes ar fi avut împotriva cui să joace, **The Duchess** ar fi fost o dramă autentică. Aşa, e un film pe jumătate bun, pe jumătate plicticos.

Anestezic - *The Curious Case of Benjamin Button*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, februarie 2009

Povestea unui personaj care îmbătrîneşte invers - care se naşte cu organismul unui om de 80 de ani şi devine tot mai tînăr pe măsură ce înaintează în vîrstă, sfîrşindu-şi viaţa ca bebeluş - e plină de posibilităţi satirice, poetice, filozofice. Scott Fitzgerald a explorat o mică parte din ele în povestirea lui din 1921, *Strania poveste a lui Benjamin Button* (sursa filmului oferit acum de David Fincher), iar tînărul scriitor american Andrew Sean Greer le-a explorat pe îndelete în romanul său din 2004 (tradus în 2006 la Humanitas), *Confesiunile lui Max Tivoli*. Romanul lui Greer e, de exemplu, o meditaţie despre tînjire şi regret. Disfuncţia "monstruoasă" a protagonistului funcţionează ca o lentilă amplificatoare prin care cititorul poate vedea cît de mult din viaţă - dintr-o viaţă *normală* - se consumă în tînjire, respectiv în regret, în frustrarea lui "e prea devreme" şi în tristeţea lui "e prea tîrziu". În fond, atunci cînd Max se îndrăgosteşte pentru prima dată, el nu suferă altfel decît orice alt puber a cărui ignoranţă cască un hău de netrecut între dorinţă şi realizarea ei. Iar spre sfîrşitul vieţii, cînd îşi scrie memoriile, spiritul lui nu e mai uzat, nici mai gheboşit de fructele grele ale experienţei, decît al altor bătrîni. Numai că, fiind un om care la vîrsta primei iubiri arată ca un bătrîn, iar la vîrsta amintirilor arată ca un mucos, pentru el e *simultan* prea devreme şi prea tîrziu aproape tot timpul. *Întreaga* lui viaţă se consumă în tînjire şi în regret.

Aceste emoţii îi sînt aproape complet străine lui Benjamin Button (Brad Pitt), aşa cum îl vede David Fincher. Sufletul lui nu se însingurează în copilărie, din cauza trupului de bătrîn care-l îngrădeşte. Nu se zgîrie în adolescenţă. În cursul anilor nu acumulează nici

rugină, nici aur. Atunci cînd se presupune că are 50 de ani, dar arată de 30, n-ar trebui să existe ceva în ochii sau în ţinuta lui, care să facă diferenţa dintre anii pe care-i are şi cei pe care-i arată? Nu neapărat un supliment de tristeţe; putea fi şi un supliment de ironie, de înţelegere amuzată - orice, numai să fie un supliment de *substanţă*. Dar el e doar un vlăjgan mulţumit de sine - un plăvan. Are o groază de experienţe - vizitează Rusia anilor '30 ca marinar, luptă în al doilea război mondial ş.a.; unele îi prilejuiesc cîte un gînd profund de o imensă banalitate, pe altele le comentează, asemenea lui Forrest Gump (scenaristul e acelaşi Eric Roth), cu aforismul preferat al maică-sii ("Niciodată nu se ştie ce urmează."), dar niciuna nu se depune cu adevărat, nimic nu se corupe sau se îmbogăţeşte cu adevărat în el - de fapt nu le trăieşte, ci le bifează. Filmul ne povăţuieşte să îmbrăţişăm experienţa, dar de fapt fuge de complexitatea ei - transformă viaţa într-un parc tematic. Benjamin încă mai arată ca un bătrîn atunci cînd face cunoştinţă cu fetiţa pe care o va iubi tot restul vieţii, dar realizatorii trec peste aspectele transgresive, "perverse", ale începutului lor de idilă cu un tact care de fapt e laşitate. În Rusia, eroul are o aventură cu o femeie (Tilda Swinton) experimentată, nevrotică şi măritată cu un spion - pe scurt, periculoasă pentru un adolescent ca el -, dar totul se termină perfect aseptic, cu un bileţel de adio şi numai gînduri bune de ambele părţi. Tatăl care l-a abandonat reapare şi-i lasă moştenire fabrica lui, ca să nu mai trebuiască să-şi facă griji pentru supravieţuire. În urma unui accident, marea lui iubire (Cate Blanchett) e silită să renunţe la cariera ei de balerină şi să se consoleze cu aceea de soţie şi mamă, iar ambiţiile ei retezate nu se infectează cîtuşi de puţin, nu picură nici măcar un strop de acreală în căsnicia ei perfectă cu Button. Pe scurt, acesta trăieşte sub un clopot de sticlă. În multcriticatul său discurs de la gala Globurilor de Aur, comicul Sacha Baron Cohen a descris **...Button** ca pe un film "despre un om care cu cît îmbătrîneşte, cu atît arată mai tînăr", adăugînd că acelaşi fenomen se poate constata la mulţi dintre membrii comunităţii hollywoodiene. Nu-i exclus ca părintele lui Borat să fi pus degetul pe rană: sub stratul său subţire de ghiduşie picarescă, **...Button** e un vis blegos născut în acea Californie a *lifting*-urilor în serie şi a cursurilor de tip "*Cum să ajungi la înţelepciune în zece paşi*"; singurul lucru care mai tulbură un pic această visare e frica de moarte, dar pînă şi ea e cloroformată.

Sigur, simetria poveştii de dragoste - la început, el e bătrîn şi ea e fetiţă, iar la final ea e bătrînă şi el e bebeluş - are o putere de fascinaţie, iar ultima apariţie a lui Pitt, arătînd ca la 16 ani, are ceva magic. Dar în rest, frumuseţea vizuală a filmului e aceea a unei cărţi poştale de Sărbători - e frumuseţe pentru cei ce echivalează frumosul cu respingerea oricărei complexităţi emoţionale. Magia lui e de fapt laşitate şi prostie.

Drăcovenie - *Slumdog Millionaire*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, martie 2009

Slumdog Millionaire spune povestea unui tînăr sărac şi needucat din Mumbai, care concurează la "Vrei să fii milionar?" (varianta indiană) şi, în mod miraculos, găseşte în experienţa lui de *slumdog* (literal, "cîine de mahala sau de ghetou") şi *chaiwalla* (băiat

care serveşte ceaiul) răspunsurile corecte la mai toate întrebările din concurs. Zeul Rama, despre care e întrebat ce ţine în mînă în reprezentările tradiţionale, se întîmplă să fie zeul în numele căruia a fost ucisă mama lui (într-o ciocnire dintre hinduişti şi musulmani). Cîntecul indian clasic căruia i se cere să-i numească autorul se întîmplă să fie acela pe care obişnuia să-l cînte pentru bani pe vremea cînd era la şcoala de cerşetori.

Desigur, povestea asta de succes nu se vrea plauzibilă. Chiar şi nepunînd la socoteală numărul muzical de la sfîrşit, ea întruneşte o bună parte din datele unui basm modern *made in* Bollywood - nişte portrete groase de gangsteri, un prieten bun din copilărie care devine rău, dar se reabilitează printr-un act de sacrificiu, o iubire curată care rezistă în ciuda tuturor piedicilor puse în calea ei de prietenul cel rău şi de stăpînii lui gangsteri. Ce e neobişnuit e faptul că, pînă la un punct, elementele astea sînt acoperite parţial de un strat gros de mizerabilism tiermondist. În noaptea de dinaintea rundei finale, eroul e reţinut şi interogat de poliţie (care-l bănuieşte că a trişat) şi regizorul Danny Boyle ne arată în plan-detaliu cum poliţiştii îi agaţă electrozi de degetele de la picioare, înainte de a-l zgîlţîi cu cîteva descărcări. Şcoala de cerşetori e un loc absolut oribil, unde copiilor li se scot ochii pentru a li se spori randamentul; eroul scapă în ultimul moment, dar Boyle prelungeşte mult suspansul - care, oricum, nu are nimic plăcut -, iar mai tîrziu ne arată de aproape un băiat care n-a fost atît de norocos. Violenţa şi mizeria ne sînt servite fierbinţi şi crude (cam ca în **Cidade de Deus**), fără un minimum de efort către genul de stilizare care ar putea atenua discordanţa dintre ele şi elementele evazioniste ale poveştii. Boyle *vrea* discordanţă. Vrea să ne dea nu doar o fantezie evazionistă de tip Bollywood, ci şi realităţile sociale crude care fac necesare asemenea fantezii. Conform calculelor lui, dacă fantezia se degajează treptat, sub ochii noştri, din aceste realităţi, ca un imens balon colorat, ea ne va ridica în slava cerului cu o forţă înmiită - toate instinctele noastre de consumatori de basme vor cere cu de o mie de ori mai multă disperare ca eroul să nu ştie răspunsul la ultima întrebare şi să-şi sune cel mai bun prieten, şi prietenul-bun-devenit-rău să redevină bun sacrificîndu-se, şi fata să răspundă în locul lui la telefon, şi fantezia să se împlinească, pentru că vechile instincte vor fi ascuţite de credinţa noastră reînnoită în *necesitatea morală* a fanteziei. E un calcul îndrăzneţ şi combinaţia (de o tensiune şi de o volatilitate fără mulţi termeni de comparaţie printre filmele care au cîştigat Oscarul de-a lungul timpului) putea să nu iasă. Eu însumi i-am rezistat cît am putut şi, deşi am sfîrşit prin a-i sucomba, continuu să cred că acea parte din mine care i s-a opus era partea bună.

Ce-mi miroase urît nu e atît combinaţia de mizerabilism şi evazionism, cît stilul în care Boyle "face" mizerabilism: smucit, zbînţuit, cu lentile deformante, unghiuri căutate (atunci cînd eroul torturat e băgat cu capul într-o găleată cu apă, camera urmăreşte acţiunea de pe fundul găleţii) şi imagini dure montate pe o muzică antrenantă. Ce-aş chestiona eu e adecvarea morală a acestui stil la *acest* subiect. Stilul lui Boyle era adecvat la stilul de viaţă al eroilor lui din **Trainspotting** - la nevoia lor de a trăi mai intens decît restul lumii -, dar dacă încearcă să sugereze că vieţile orfanilor din mahalalele Mumbaiului sînt mai intense decît ale copiilor mai ocrotiţi, complimentul pe care li-l face e de un gust îndoielnic. În esenţă (şi am avut aceeaşi problemă la **Cidade de Deus**), e un stil care nu ia cu adevărat în serios sărăcia: îl tîrăşte pe spectator prin ea, dar mai mult *for kicks* - pentru senzaţii tari -, îi oferă un fel de turism superadrenalinizat, o doză energizantă de Lumea a Treia. Pe scurt, prima parte a filmului mi-a provocat un

disconfort uneori vecin cu greaţa - şi diferit, cred, de disconfortul luat în calcul de autor -, dar care pînă la urmă tot a funcţionat în favoarea lui: am răsuflat uşurat atunci cînd scheletul de basm a început să se ivească din mîzga asta şi m-am năpustit şi eu, laolaltă cu cei mai receptivi spectatori ai lui Boyle, spre manipulările cinstite din ultima parte. Această nouă specie de animal cinematografic - care nu e nici pur Hollywood, nici Bollywood tipic - funcţionează. Dar, cu toată îndrăzneala lui conceptuală, nu cred că faptul că funcţionează merita salutat cu premii pentru *Cel mai bun film*.

Idilă - *Vicky Cristina Barcelona*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, martie 2009

Vicky (Rebecca Hall) şi Cristina (Scarlett Johansson) sînt două turiste americane care au o idilă de-o vară cu Barcelona, cu un pictor local (Javier Bardem) şi cu viaţa boemă.

Filmul lui Woody Allen e el însuşi ca o idilă de-o vară - plăcut şi evanescent. După ce se termină, e greu de spus ce-a însemnat. Ce înseamnă experienţa acelei veri în vieţile celor două eroine? Ce-ar trebui să însemne filmul pentru spectator? Dintre cele două, Vicky e cea care ţine morţiş ca lucrurile - o partidă de sex, o călătorie, o viaţă - să însemne ceva; ca multe alte personaje ale lui Allen (în frunte cu acela pe care obişnuia să-l joace el însuşi), ea suferă pentru că analizează prea mult, pentru că uşurătatea fiinţei i-e insuportabilă. Prietena ei, Cristina, e mai senzuală şi mai ameţită; e alcătuită mai mult din moliciuni decît din ascuţişuri şi e plină de năzuinţe artistice vagi. Ea intră într-o relaţie cu pictorul Juan Antonio, şi apoi într-un triunghi bisexual cu el şi cu temperamentala lui fostă soţie, Maria Elena (Penélope Cruz), în timp ce Vicky, care s-a culcat cu el prima, dar s-a retras pentru a-şi salva relaţia "de substanţă" cu logodnicul ei american (Chris Messina), stă pe margine şi jinduieşte. Pînă la urmă, Cristina însăşi se satură de idilă şi-i pune capăt fără prea multe explicaţii; Maria Elena o diagnostichează cu o maladie, iarăşi, frecventă la personajele lui Allen (începînd cu acela pe care obişnuia să-l joace el însuşi) - insatisfacţia cronică. Iar Vicky, care se grăbeşte să păşească pe locul lăsat liber de ea, se trezeşte urgent din visare după ce asistă la o ceartă cu focuri de armă între Juan Antonio şi Maria Elena. La sfîrşitul verii, amîndouă se întorc acasă.

Deci, încă o dată, ce-a însemnat experienţa lor spaniolă? Dacă a fost o educaţie sentimentală, în ce anume a constat? Cristina ar putea spune că a fost o fază esenţială în evoluţia ei, că i-a canalizat nevoia de autoexprimare într-un anumit sens (către fotografie), iar Vicky ar putea spune că perioada ei de rătăcire i-a întărit credinţa în sensul logodnei ei (devenită între timp căsnicie). Dar astea ar fi interpretările *personajelor*, născute din nevoia *lor* ca viaţa să aibă sens, or, există ceva, complet altceva, în filmul propriu-zis - în bruscheţea cu care aceste personaje se răzgîndesc la sfîrşit şi în lipsa de greutate a atmosferei generale (chiar şi pasionalitatea violentă a relaţiei dintre Juan Antonio şi Maria Elena pare inofensivă: cei doi au schimbat la viaţa lor atîtea focuri de armă şi lovituri de cuţit, încît seamănă cu un cuplu de desen animat) - un refuz elegant de

a valida pînă la capăt vreo învăţătură, o negare politicoasă a însăşi ideii de sens al vieţii, o exultanţă discretă în însăşi insubstanţialitatea acesteia. Cu alte cuvinte, ce trăiesc eroinele (şi ce trăieşte publicul la acest film) nu e important, în ultimă instanţă, decît pentru că e trăit sub soarele mediteraneean, cu Javier Bardem şi cu Penélope Cruz; e important tocmai pentru că e "doar" o idilă. Viaţa oricum nu înseamnă nimic - spune Allen; maximumul care se poate spune despre ea este că, uneori - şi pe termen scurt -, insubstanţialitatea ei poate căpăta coloritul fermecător al idilei. Allen a mai spus lucrul ăsta de multe ori, dar rareori cu atîta graţie.

În **Vicky Cristina Barcelona** (unul dintre cele mai senine filme pe care le-a făcut vreodată), ca şi în filmul lui precedent, **Cassandra's Dream** (unul dintre cele mai negre), el pare să privească lucrurile de la mare înălţime. Nu sînt sigur că-mi pot explica de unde vine efectul ăsta; cu siguranţă nu din unghiurile de cameră, şi nici din comentariul din *off* la care apelează în noul film. În aceste două filme, futilitatea căutării unui sens al lucrurilor - întotdeauna o obsesie pentru el - a devenit o certitudine calmă, care, fără a mai fi, ca în trecut, proclamată prin intermediul personajelor sau demonstrată dramatic, impregnează totul - geometria plană a poveştii de crimă şi pedeapsă din **Cassandra's Dream**, ca şi evanescenţa de idilă de-o vară a lui **Vicky**... Mi se pare că amîndouă sînt filmele unui autor care a reuşit în sfîrşit să-şi transceandă vechile nevroze (colosale, după cum se ştie) şi să ajungă la un fel complet clar de a vedea lucrurile.

Dar e posibil să delirez: multă lume n-a văzut în **Cassandra's Dream** decît un *thriller* dezamăgitor de plat, iar **Vicky**... poate fi expediat ca un fleac ageabil, dacă nu ca o rescriere de mîna a treia după Henry James, cu Bardem şi Cruz puşi să întrupeze nişte fantezii banale despre pasionalitatea spaniolă. Dar fanteziile sînt jucate cu largheţe şi căldură, iar eu unul persist în a vedea claritate şi înţelepciune în însăşi decizia lui Allen că atît eroinele sale, cît şi publicul său au dreptul la ele. De ce nu? După cum îşi motivează Bardem propunerea erotică, "viaţa e scurtă, monotonă şi plină de suferinţe": o idilă spaniolă poate fi *as good as it gets*.

Dinozaur - *Carol I*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, mai 2009

Pe la mijlocul noului film al lui Sergiu Nicolaescu, **Carol I**, vine un moment în care Sergiu Nicolaescu, în rolul lui Carol I, ne informează că Războiul de Independenţă "n-a fost aşa" cum l-a descris Grigore Brezeanu în filmul său din 1912, **Independenţa României**, ci aşa cum l-a descris Sergiu Nicolaescu în filmul *său* din 1977, **Pentru patrie**. Chiar aşa? Chiar aşa. Chiar şi cu bărbile alea care păreau tăiate cu foarfeca din preşuri şi pături şi care ameninţau să se dezlipească de pe feţele actorilor în mijlocul discursurilor celor mai înflăcărate? Chiar şi cu ele - ce naiba, regele însuşi o spune! Contaţi pe Nicolaescu să deturneze omagierea lui Carol I înspre omagierea propriei persoane.

Filmul e o combinaţie de secvenţe turnate acum (cu el în rolul bătrînului rege, Marina Procopie în rolul Elisabetei, Răzvan Vasilescu în rolul lui Brătianu etc.) cu imagini de arhivă şi cu secvenţe din filme mai vechi de-ale lui Nicolaescu, pentru care regizorul pretinde, după cum aţi înţeles, un statut egal cu al imaginilor de arhivă: pentru el au acelaşi grad de autenticitate. Nu sînt doar secvenţe din **Pentru patrie**, ci şi secvenţe - tot de bătaie - din **Triunghiul morţii** (1998), pe care bătrînul rege al lui Nicolaescu le vede cu ochii minţii în timp ce mută nişte steguleţe pe o machetă. E clar că e un mare strateg: ce e haos pentru spectator e limpede ca lumina zilei pentru el, cum era şi pentru Stalin în filmele alea sovietice în care o singură privire aruncată de el pe hartă era de-ajuns ca să hotărască soarta unei bătălii. Dimpotrivă, nu e deloc clar dacă, în momentele acelea, regele lui Nicolaescu anticipează bătăliile de la Mărăşeşti-Mărăşti-Oituz (care aveau să se dea la trei ani după moartea lui) sau dacă reconstituirile bătăliilor de la Mărăşeşti-Mărăşti-Oituz, filmate de Nicolaescu pentru **Triunghiul morţii**, sînt folosite aici ca să ilustreze bătălia de pe Marna (în care caz nu e deloc clar ce se alege din pretenţiile lor de autenticitate). În orice caz, e greu să nu sesizezi mîndria cu care autorul îşi prezintă - din nou - vechile bătălii. E greu să n-auzi, peste vocea auctorială care-ţi spune: "Uite ce-a făcut Carol!", o voce mai puternică, tot a autorului, care-ţi spune: "Uite ce-am făcut *eu*!". Nicolaescu nu poate să-l omagieze pe Carol decît legîndu-i realizările de propriile lui realizări. E inutil să-i ceri lui Nicolaescu să-ţi arate ce fel de om a fost Carol şi cum anume a modernizat România. Nicolaescu nu încearcă să *ajungă* la Carol (ca actor, nici măcar nu încearcă să-l imite). Ce face Nicolaescu este să-l tragă pe Carol spre el, să-l coboare la nivelul lui.

Nu-i o întîmplare că ce-l atrage pe el în mod deosebit la rege (pe lîngă partea de pac-pac) e faptul că, la sfîrşitul domniei, acesta devenise un dinozaur în ochii lupilor tineri din guvern (problema era loialitatea sa faţă de Germania). Regele lui Nicolaescu e doar o altă fantezie de-a lui Nicolaescu despre sine, cum era şi prinţul lui din **Orient Express** (care la un moment dat se declara "un model vetust", înţelegînd prin asta că e prea mare pentru spiritele meschine ale generaţiilor mai tinere) sau comisarul lui din **Supravieţuitorul** (care la rîndul lui se prezenta ca un anacronism, înţelegînd prin asta că oameni de calibrul lui nu se mai fac). În fanteziile lui, el a fost întotdeauna *the king* - de fapt, King Kong: un uriaş care e singurul din specia sa, care, supravieţuind, a ajuns într-un timp care nu e timpul său, într-o lume care nu-l mai vrea etc. Asemenea fantezii îl împiedică pe fericitul lor prizonier să se cunoască. Îl împiedică să-i cunoască pe alţii. Îl împiedică să facă un film valabil despre un rege real. Îl împiedică să fie un artist (fie el documentarist sau ficţionar). Dacă un artist se foloseşte pe sine (experienţa sa, sentimentele sale) ca să-i înţeleagă şi pe alţii, Nicolaescu se foloseşte de alţii (de regi şi prinţi reali sau fictivi) ca să-şi poleiască ideile măgulitoare despre sine, ca să-şi pună într-o lumină nobilă propriul dinozaurism.

O face cu o stîngăcie rizibilă. Filmul se vrea un amestec de documentar şi dramă istorică, dar, în cea mai mare parte a timpului, dramatizarea nu există (scena discuţiei dintre rege şi guvern, pe tema intrării noastre în Primul Război Mondial, e o simplă lectură pe roluri dintr-un manual de istorie), iar, atunci cînd există eforturi firave în această direcţie (cum ar fi o scenă în care regele şi regina stau de vorbă la masă), mai bine n-ar exista ("Ar

trebui să ne luăm cu toţii de mînă şi să zburăm la cer" - psalmodiază regina. Nu mai ţin minte ce-i răspunde regele, dar ce putea să-i răspundă? "Dă-mi şi mie sarea"? "Cum spui tu, dragă"? "Taci din gură sau chem Salvarea?" Dialogul lui Nicolaescu şi al co-scenaristului său, Emil Slotea, e pur şi simplu "nerostibil".) Filmul nu e doar lipsit de valoare artistică şi needificator ca portret al lui Carol. E "melbrooksianism" involuntar.

Von Cruise - *Valkyrie*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, februarie 2009

Acum cîteva săptămîni, *site-ul* Front News.ro raporta că presa germană "a desfiinţat pur şi simplu prestaţia lui Tom Cruise din filmul **Valkyrie**, unde joacă rolul ofiţerului nazist care a organizat un atentat împotriva lui Hitler". Cred şi eu că a desfiinţat-o: la fel ar face şi presa noastră dacă lui Cruise i-ar fi veni vreodată ideea de a juca un domnitor român. Ceea ce nu înseamnă că megastarul ar fi neapărat slab într-un asemenea rol. În **Valkyrie**, el e *perfect* acceptabil în postura celui mai nobil reprezentant al armatei germane - bineînţeles, odată acceptată convenţia unei armate germane compuse din chipuri americane şi britanice binecunoscute, fiecare cu vocea şi cu accentul său. Nu interpretarea lui Cruise, ci convenţia în sine e o problemă - foarte de înţeles - pentru presa şi pentru publicul din Germania. Şi, ce-i drept, nu numai pentru ei: convenţia nu mai e nicăieri atît de uşor de acceptat cum era acum 50 de ani, cînd orice ţară din lume putea fi reconstituită în studiourile de la Hollywood şi orice naţionalitate, etnie sau rasă putea fi reprezentată de Anthony Quinn. Hollywood-ul n-a încetat niciodată să-şi exercite dreptul imperial de a se servi din subiectele altor culturi (aşa cum alte cinematografii nu-şi pot permite să se servească din subiectele specific americane), dar de la un timp încoace încearcă să şi-l exercite cu mai multă sensibilitate (inclusiv aici, unde Cruise îşi dă silinţa să vorbească un pic în germană, înainte de a trece - pe nesimţite, speră el - la americana lui obişnuită) şi, chiar şi aşa (dacă nu chiar şi din cauza asta), apar uneori situaţii ca **Valkyrie** - filme care stîrnesc valuri de comentarii batjocoritoare cu mult înainte de a fi lansate. Hotărît lucru, convenţia e mai fragilă, mai greu de împăcat cu intenţiile cinematografice serioase, decît era pe vremuri: bunăvoinţa lui Cruise de a spune, la început, două vorbe pe nemţeşte, nu grăbeşte, ci întîrzie acceptarea ei, şi fiecare dintre momentele în care vreunul dintre englezoii din jurul lui parcurge, dintr-o privire competentă, un document pe care spectatorul distinge cîteva cuvinte în germană, riscă s-o scurtcircuiteze. Şubrezirea acestei convenţii reprezintă, desigur, o schimbare în bine, ceea ce nu se poate spune şi despre tendinţa jurnalismului cinematografic de peste tot - atunci cînd tratează despre megastaruri hollywoodiene - de a substitui analiza prin sarcasm găunos.

Adevărul e că întreaga distribuţie e perfect aleasă în funcţie de scopul filmului, care e făcut pe acelaşi principiu ca **Ziua şacalului** (1973): deznodămîntul atentatului fiind cunoscut, pasionantă ar trebui să fie logistica lui - ce-a făcut X la ora Y înainte de a se întîlni cu Z în locul H, pentru a le da semnalul de atac lui A, B şi C. Important nu e cine

sînt X sau Z, ci cum se îmbucă acţiunile lor - ca piesele unei maşinării perfecte. (Chiar dacă planul lor se dovedeşte a nu fi chiar o maşinărie perfectă, filmul ar trebui să fie una.) Pe acest principiu, motivaţiile atentatorilor au fost reduse la o idee simplificată despre onoare şi psihologia fiecăruia a fost redusă la trăsăturile care au o înrîurire directă asupra acţiunii - şovăiala unui general (Bill Nighy), laşitatea altuia (Tom Wilkinson) etc. De-aici justeţea recursului la actorii ăia englezi: feţele lor cunoscute şi ticurile lor patentate satisfac total nevoile unui asemenea film în ceea ce priveşte caracterizarea personajelor. Şi de-aici nevoia de un Tom Cruise care să-şi împrumute prezenţa de superstar unui erou care, în afară de acea prezenţă - un maxilar încleştat, un ochi de şoim (celălalt e de sticlă), o anumită suspiciune de androidism (permanentă la Cruise, dar agravată atunci cînd joacă un personaj care-şi pierde bucăţi din corp) -, nu prea mai are mare lucru. *New York Times* are dreptate să spună că **Valkyrie** "transformă războiul într-o poveste de aventuri", dar e o aventură curată - mai curată decît majoritatea filmelor de acţiune care ies azi din Hollywood şi decît multe filme aşa-zis serioase despre război sau Holocaust.

Nu e însă cu adevărat memorabil. Ca să fie, i-ar fi trebuit mai multe momente la nivelul aceluia în care eroul - căruia pe lîngă ochi îi mai lipseşte şi o mînă - se chinuie să închidă servieta în care a pus bomba. Îţi trebuie imaginaţie ca să te gîndeşti la un asemenea detaliu, or, în restul filmului, detaliile sînt mai degrabă corecte (din punct de vedere al gramaticii elementare a suspansului şi probabil că şi din punct de vedere istoric) decît imaginative. Puţine au intensitatea aceluia - puterea lui de a electrocuta dintr-odată filmul, săltîndu-l de la nivelul unei reconstituiri de tip Discovery (ce-i drept, a uneia de superlux) la altitudinea cinema-ului de mare voltaj. Filmul nu se deosebeşte suficient de reconstituirile acelea de pe Discovery; ca şi ele, e doar atît de bun pe cît de bună îi e povestea.

Filmul, ca realitate perfect integră - *Poliţist, adjectiv*

Andrei Gorzo
Observator Cultural, iulie 2009

Poliţist, adjectiv al lui Corneliu Porumboiu e filmul care duce cel mai departe revoluţia realistă declanşată în cinematograful românesc de Cristi Puiu, dispensîndu-se nu numai de amplificatori dramatici de tip muzică, plastică "expresivă" etc., ci de orice legătură cu ceea ce se înţelege de obicei prin "acţiune dramatică". Dacă în **Moartea domnului Lăzărescu**, **Hîrtia va fi albastră**, **A fost sau n-a fost?**, **432** ş. cl. continuă să funcţioneze măcar unele dintre legile tradiţionale ale spectacolului dramatic (în **...Lăzărescu, Hîrtia...** şi **432** există cîte o cursă contra cronometru; în **A fost sau n-a fost?** există poante), aici nu mai există decît fapte - blocuri de realitate solidă, neanimate decît minimal de principiul necesităţii dramatice şi neprelucrate în nici un fel de autorul care ne vorbeşte prin intermediul lor. Ele nu devin semne ale autorului, adresate spectatorului; rămîn blocuri de realitate perfect integre - un poliţist aşteaptă, un poliţist mănîncă, un poliţist filează un suspect care nu face nimic deosebit, un poliţist citeşte nişte definiţii din dicţionar.

Semnificaţia care se degajează pînă la urmă din ele pare perfect naturală, ca şi cînd nu artistul ne-ar vorbi prin intermediul realităţii, ci realitatea ne-ar vorbi prin intermediul artistului. Şi, dată fiind natura acelei semnificaţii, Porumboiu nici nu putea să ajungă la ea pe altă cale; aceasta era singura cale cinstită. Filmul e despre relaţia şubredă şi alunecoasă dintre realitate - fapte, lucruri - şi semnele folosite de oameni ca să dea sens faptelor şi lucrurilor: adică în primul rînd cuvintele. Şi ce-i acel cinema pe care-l cunoaşte toată lumea dacă nu un limbaj de semne convenţionale înrudit cu acela al cuvintelor? Iată de ce Porumboiu nu putea să-l folosească: drama din **Poliţist, adjectiv** e drama cuiva a cărui realitate se goleşte dintr-odată de sens în timp ce e invadată de semne, or, o asemenea dramă n-are cum să reiasă dacă autorul nu menţine riguros distincţia dintre semne şi lucruri. **Poliţist, adjectiv** nu numai că exemplifică strălucit principiile realiste formulate de André Bazin încă de-acum cincizeci şi ceva de ani, dar le mai şi justifică încă o dată.

Notă: Andrei Gorzo a scris pe larg despre acest film **aici**.

Filmocentrism - *Los abrazos rotos*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, septembrie 2009

Noul Almodóvar, **Los abrazos rotos**, e un film de o imensă măiestrie, dar de o măiestrie comodă şi obosită. E obişnuita combinaţie almodóvariană de melodramă furibundă, "complicaţionism" narativ, idolatrie a Vedetei Feminine, fetişism al decoraţiunilor interioare, dezmăţ cromatic şi filmocentrism intratabil, gestionată cu genul de siguranţă serenă care nu se dobîndeşte decît după zeci de ani de experienţă. Numai că, în acest caz, siguranţa cu care e făcut filmul a devenit *tot* filmul: filmul nu e altceva decît siguranţa cu care e făcut. Această siguranţă conferă melodramei o morgă clasicizantă care-i aseptizează pasionalitatea şi-i înăbuşă comicul, fără a o face mai substanţială. Ca să folosesc o comparaţie din zona lui Almodóvar, e ca o femeie cu forme somptuoase, cu mişcări aparent leneşe şi de fapt precise, cu o activitate superbogată pe frontul sentimentelor, şi despre care totuşi nu se poate spune că e fierbinte sau haioasă: "bine proporţionată" e complimentul cel mai potrivit. Exact în sensul ăsta spun şi despre Almodóvar (cel de-aici) că e un "maestru al formei".

În prima jumătate de oră, el îşi gîdilă spectatorul pe la nas cu capetele mai multor posibile fire narative, corespunzătoare mai multor personaje de pe două planuri temporale: un scenarist orb din zilele noastre (Lluís Homar); asistenta acestuia (Blanca Portillo), care pare a fi şi paznica secretelor lui; fiul asistentei (Tamar Novas), un băiat de treabă care la un moment dat improvizează, în duet cu scenaristul, un foarte amuzant subiect de film cu vampiri; un alt băiat (Rubén Ochandiano), care însă nu pare foarte de treabă şi care vine la scenarist cu o altă propunere de subiect; şi o semi-secretară, semi-prostituată (Penélope Cruz) care în 1992 devine amanta unui om bătrîn şi bogat (José Luis Gómez). Almodóvar tricotează extrem de tacticos - tachinant-tacticos: liniile principale ale modelului său

devin vizibile încet-încet. Mişcările sale aparent leneşe şi de fapt precise sînt, probabil, de ajuns pentru a-i face pe unii spectatori (aceia care se hipnotizează uşor cu poveşti) la fel de fericiţi ca nişte copii. Dar tărăgănările şi complicaţiile sale (cu excepţia poveştii cu vampirii) nu produc destulă electricitate dramatică pentru a-şi plăti întreţinerea.

În sfîrşit apare şi desenul central: e o poveste de dragoste. Acum 15 ani, scenaristul nu era orb. Pe-atunci era regizor. Amanta bogătaşului venise să dea o probă pentru un film de-al lui şi se îndrăgostiseră. O pusese să probeze mai multe peruci, mai multe *look*-uri - *look*-ul Audrey, *look*-ul Marilyn. Cum e Cruz în secvenţele astea? Iradiantă, firește, dar odele închinate de Almodóvar divelor de ieri şi de azi obişnuiau să aibă mai multă imaginaţie şi mai mult umor; oda de-aici nu e nici mai mult, nici mai puţin decît regulamentară - o formalitate obligatorie în Republica Almodóvariană, un obicei de-al casei. Numai că acest film nu e o casă, ci un muzeu Almodóvar (filmul-din-film e o versiune alternativă a marelui său succes din 1988, **Femei în pragul unei crize de nervi**), iar automuzeificarea unui autor nu e niciodată un lucru bun. Există cîteva lucruri bune în această poveste de dragoste: faţa de bătrînel cumsecade a bogătaşului; suprinzătorul lui apetit sexual şi faptul că amanta, deşi îndrăgostită de regizorul ei, continuă să-l satisfacă (poveştile despre triunghiuri de genul ăsta obişnuiesc să împingă sub covor asemenea dificultăţi, pentru a proteja sensibilităţile romantice - sau pur şi simplu stomacale - ale consumatorilor); recursul lui la o profesionistă a cititului de pe buze, care stă lîngă el în sala lui de proiecţie privată şi-i citeşte ce-şi spun îndrăgostiţii în imaginile filmate de la distanţă de spionul său; în sfîrşit, secvenţa în care amanta intră în sala de proiecţie în timpul unei asemenea şedinţe şi ia locul cititoarei de pe buze, reluînd, în sincron perfect, cuvintele devastatoare ale dublului ei de pe ecran. Cinematograful e dumnezeul acestei lumi - cum este şi în **Inglourious Basterds** al lui Tarantino: prin cinema se întîlnesc şi se îndrăgostesc cei doi; soţul încearcă să-i ţină pe amanţi în puterea lui tot prin intermediul cinema-ului (el le produce filmul) şi atunci cînd nu reuşeşte se răzbună pe filmul lor; tot ce-i rămîne de venerat regizorului, atunci cînd îşi pierde iubita, e un film pe care nici măcar nu-l poate vedea, ci doar asculta şi pipăi.

Dar toate joculeţele astea nu adună de o meditaţie decentă asupra cinema-ului; nici nu ţin de actul meditaţiei (adică al gîndirii), ci de-al prosternării, şi pînă şi acesta e aici un act reflex, îndeplinit fără prea multă fantezie. Filmocentrismul lui Tarantino din...**Basterds** are energie şi chiar grandoare: e zămislitor de istorie alternativă. Filmocentrismul lui Almodóvar de-aici e comod şi destul de anemic.

Popular - ***Amintiri din Epoca de Aur. Partea I: Tovarăşi, frumoasă e viaţa!***

Andrei Gorzo
Dilema Veche, octombrie 2009

Amintiri din Epoca de Aur ar putea la fel de bine să se cheme "Comunismul pe înţelesul tuturor". Scopul lui Cristian Mungiu - producătorul şi scenaristul acestei serii de scurt-metraje - este să instruiască şi să amuze - să instruiască amuzînd. Mungiu

dramatizează şase legende din epoca Ceauşescu, explicînd din mers ce însemna pe atunci o banană, ce însemna o butelie, ce însemna ziarul *Scînteia* etc. Unele dintre dramatizările lui sînt mai lucrate, altele - mai puţin.

În a doua categorie intră *Legenda fotografului oficial* - cel de-al doilea scurt-metraj din cele patru care compun *Partea întîi*. Acesta se ţine exclusiv în poanta lui finală: un fotograf însărcinat să "mînărească" o fotografie cu Valéry Giscard D'Estaing şi Ceauşescu, astfel încît acesta din urmă să nu apară cu capul descoperit în faţa francezului, comite o gafă în urma căreia Ceauşescu apare, pe prima pagină din *Scînteia*, cu două căciuli - una pe cap şi una în mînă. La fel ca într-un banc, situaţia care are parte de acest deznodămînt e schiţată extrem de sumar: fotograful vorbeşte un pic, la început, despre frica permanentă cu care trăieşte, mai vorbeşte un pic despre sănătatea sa şubredă, stăpînii săi de la Partid pocesc de două ori numele lui Giscard D'Estaing - şi ăsta-i tot filmul. Un banc, deci. Văzut la cinema sau auzit la o masă, e exact acelaşi lucru, ceea ce e un alt fel de a spune că e neinteresant din punct de vedere *cinematografic*. (Mulţi spectatori au o groază copilărească de ceea ce numesc "spoleire" - relatări prea amănunţite ale subiectului -, dar adevărul e că un film care chiar merită văzut nu poate fi *spoiled* prin simpla divulgare a ceea ce se întîmplă în el: ce-l face să merite văzut - ce-l face cinema şi nu literatură scrisă sau orală - rezistă spunerii; dacă nu rezistă înseamnă că nu merită văzut - înseamnă că povestea respectivă e totuna filmată, scrisă sau spusă prin viu grai.) Scurt-metrajul respectiv e regizat de Hanno Höfer, dar, după cum arată, putea fi regizat de oricine (cu condiţia ca acel "oricine" să nu fie chiar incompetent). Tot ce-a făcut Höfer aici a fost să *administreze* filmarea scenariului lui Mungiu, să *ilustreze* - dar nu în vreun stil anume - acest scenariu.

La acelaşi nivel este şi scurt-metrajul numărul trei - povestea unui activist zelos, care s-a ambiţionat să alfabetizeze, în timp record, un sat izolat. Regia, semnată de Răzvan Mărculescu, e tot mecanic-ilustrativă, atunci cînd nu e grosolană - uitaţi-vă la cadrele ieftin-ironice (un copil cască, o babă priveşte fără să înţeleagă nimic) intercalate în prelegerile activistului şi reprezentînd comentariul regizorului la adresa lui. Şi dacă *Legenda fotografului*... măcar avea o poantă bună, poanta de-aici e de-o calitate îndoielnică: activistul se alege cu o bîtă în cap de la singurul ţăran care a refuzat să treacă pe la orele lui - un baci care, văzîndu-l cum îşi scutură bocancii, cu mîna pe un stîlp de înaltă tensiune, crede că s-a electrocutat şi îl loveşte ca să-l salveze. Şpilul numărul unu: dacă un ţînc proaspăt alfabetizat nu i-ar fi citit baciului ce scrie pe stîlp, nimic nu s-ar fi întîmplat. Şpilul numărul doi: oare baciul chiar a crezut că activistul se electrocutează sau s-a folosit de scuza asta ca să-i ardă una în cap de plăcere? Oricum, baciul ăsta care nu ştie carte, dar care *ştie* că activiştii sînt răi, e, de fapt, un poncif realist-socialist cu semn schimbat: pe vremea realismului socialist, el ar fi ştiut - tot aşa, din instinct - că activiştii sînt *buni*. Întocmai ca un autor realist-socialist, Mungiu flatează "înţelepciunea populară" - un lucru nedemn de autorul lui **4 luni, 3 săptămâni şi 2 zile**.

Nici scurt-metrajul numărul patru - povestea unui miliţian (Ion Sapdaru) care încearcă să omoare un porc în apartamentul său de bloc, fără ca vecinii să afle - nu e regizat grozav (în secvenţele-coperţi, plasate în şcoala unde învaţă copilul miliţianului, copiii rîd şi "fac nebunii" cam la comandă), dar situaţia în sine e una imparabilă (şi, în sfîrşit, una prin

excelenţă cinematografică): e genul de situaţie care practic se scrie şi se regizează singură (regia e semnată de Constantin Popescu), iar Sapdaru e un mare actor comic.

Am lăsat la urmă primul scurt-metraj din cele patru - despre un sat care primeşte o inspecţie în ziua de dinaintea unei "vizite de lucru". E de departe cel mai lucrat pe detalii - atît din scriitură, cît şi din regie (Ioana Uricaru): e mereu ceva de văzut în planurile doi şi trei ale imaginii. Iar atunci cînd inspectorii se aşază la masă cu oficialităţile satului şi încep să chefuiască, devine un fel de **Nunta mută**, dar *bun*. **Nunta mută** vedea cultura românească a chefului ca pe o formă de rezistenţă la dictatură, ceea ce reprezintă un fel mult prea măgulitor - ca să nu spun "mincinos" - de a o vedea. Acest scurtmetraj - cel mai bun dintr-un calup modest - e un antidot binevenit.

Lumi paralele - *Inglourious Basterds*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, septembrie 2009

"Ticăloşii fără glorie" din titlul noului film al lui Quentin Tarantino (în original, **Inglourious Basterds** - scris exact aşa şi nu "Inglorious Bastards", cum ar fi cerut gramatica) sînt un comando fictiv de evrei americani (conduşi de Brad Pitt), care fac prăpăd printre naziştii staţionaţi în Franţa: îi scalpează, le crestează svastici pe frunte şi, în cele din urmă, reuşesc să cîştige războiul cu multe luni mai devreme decît a fost cîştigat în realitate. Această mică fantezie i-a atras lui Tarantino o serie de acuzaţii dure, dintre care cea mai blîndă şi cea mai corectă e aceea de prost gust. Într-adevăr, a transplanta moralitatea westernurilor spaghetti (în care cei buni sînt la fel de răi ca cei răi) într-un film cu evrei şi nazişti *nu* e de bun gust.

Pe de altă parte, a scormoni prea adînc în ce spune filmul despre evrei, inclusiv în posibilitatea că spune ceva de tip: "Ar fi trebuit să dea şi ei", e mult exagerat. Filmul e cît se poate de explicit în privinţa faptului că nu e plasat în adevăratul Paris al anului 1944, ci într-o lume paralelă, aceea a *reprezentărilor cinematografice* ale Parisului din 1944: vorbim despre un film în care cel mai important eveniment este o proiecţie de gală (însuşi Hitler asistă), în care un comando american colaborează cu o actriţă germană (Diane Kruger) şi cu un critic de film englez (Michael Fassbender) şi în care o evreică scăpată prin minune dintr-un masacru (Mélanie Laurent) administrează, sub o identitate falsă, o sală de cinema. Tarantino nu vrea să spună nimic despre identitatea evreiască. El se raportează exclusiv la *imaginea* evreului, respectiv la *imaginea* nazistului, din *filmele* despre cel de-al doilea război mondial: pe cea dintîi o răstoarnă, pe cea de-a doua o revitalizează...

Faptul că realităţile istorice par mai puţin importante, pentru Tarantino, decît mitologia cinematografică pe care au generat-o, nu e un lucru surprinzător la el: e refrenul dintotdeauna al detractorilor lui (l-am cîntat şi eu) şi era firesc să se audă mai tare la acest film, primul în care Tarantino lucrează cu mitologia cinematografică generată de o

tragedie istorică. Dar eu nu-l mai pot cînta. **Inglourious Basterds** mi se pare cea mai clară şi mai frumoasă expresie a credinţei lui în cinema ca lume mai dreaptă. Conceptul lui de dreptate prin cinema nu se reduce la prezentarea unor evrei care scalpează nazişti: o fi zărghit, dar nu e primitiv. După cum nu se reduce la folosirea cinema-ului pentru a-i ridiculiza pe nazişti: nu se poate spune că-i ridiculizează - dimpotrivă, dă o nouă viaţă acelui vechi trop cinematografic care este nazistul afabil. Dar faptul că foloseşte naziştii şi violenţa doar ca pe nişte tropi (figuri de stil) nu înseamnă că e insensibil la realitatea lor istorică. Dimpotrivă. Cred că, în concepţia lui, cinema-ul e o lume mai bună tocmai pentru că, în cinema, naziştii şi violenţa sînt simpli tropi - nu pot fi altceva şi abia atunci cînd încearcă, în filme ca *Schindler's List*, ajung să insulte memoria victimelor. Nu cred că emoţia pe care o acumulează acest film în secvenţele sale culminante - în care Hitler e învins, la propriu, prin cinema - e doar satisfacţia unei răzbunări tembele; cred că e şi altceva, care are legătură cu această conştiinţă *acută* a cinema-ului ca lume paralelă.

Filmul se apleacă uneori spre parodie, alteori spre farsă, alteori spre genul acela de artificialitate ţipătoare şi fără miză pe care anglo-saxonii o numesc *camp*, dar aplecările lui sînt studiate şi se echilibrează cu unele dintre cele mai tensionate dialoguri scrise vreodată de Tarantino - unul, lung de peste un sfert de oră şi purtat pînă la un punct în franceză, apoi în engleză, între nazistul cel afabil şi un fermier francez bănuit că ascunde evrei, altul, lung de peste 20 de minute şi purtat în germană, între nişte soldaţi germani jucători de cărţi, printre care s-au amestecat cîţiva spioni anglo-americani. Tarantino se joacă în amîndouă - nazistul afabil din primul (Christoph Waltz) se lansează într-un eseu inconfundabil-tarantinesc despre şobolani şi veverițe, jucătorii de cărţi se întreabă dacă sînt reali sau ficţionali (jocul le cere să fie diferite personaje) -, dar îşi calculează perfect ocheadele către public astfel încît să nu perturbe dinamica dramatică a dialogurilor - o strîngere de laţ în cazul celui dintîi, o serie de tensionări, detensionări şi retensionări în cazul celui de-al doilea. E un film superb echilibrat. Din cînd în cînd, acest echilibru e spart, în mod intenţionat, de cîte un element complet discordant - de exemplu, filmul se întrerupe pentru un mini-documentar despre inflamabilitatea celuloidului, sau pregătirile unei evreice eroice pentru o misiune kamikaze se transformă într-un videoclip cu muzică de David Bowie -, dar realitatea paralelă a lui Tarantino asimilează imediat aceste elemente eterogene. Se ţine superb.

Revoluţie? - *Avatar*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, decembrie 2009

În **Avatar**, James Cameron întrebuinţează 3-D-ul pentru a crea efecte mult mai subtile decît acela de lucruri-care-vin-peste-noi. Nu vrea ca lumea inventată de el - o planetă nimită Pandora - să vină, pur şi simplu, peste noi. O vrea anvelopantă, absorbitoare şi un pic halucinogenă, cu perdele de vegetaţie care se dau la o parte chiar sub nasul spectatorului, cu ghemotoace de puf luminescent care se risipesc prin sala de cinema, cu pămînt pe care călcăm fără a putea şti sigur dacă e chiar pămînt sau doar acoperişul

junglei, dacă sîntem sus sau jos, dacă stăm pe ceva ferm sau dacă sîntem suspendaţi. În această versiune fantastică a junglei amazoniene trăiesc triburile Na'vi - nişte humanoizi albaştri, svelţi, înalţi de patru-cinci metri, cu cozi nervoase şi urechiuşe de ied, care merg la vînătoare cu arcuri şi săgeţi, călare pe nişte pterodactili uriaşi, cu aripile colorate la fel de psihedelic ca dubiţele unor hippioţi. Printre ei trăieşte şi o botanistă de pe Pămînt (Sigourney Weaver). Cum nici un pămîntean nu poate supravieţui în atmosfera de pe Pandora, ea foloseşte un "avatar" - un corp de băştinaş (de fapt, unul hibrid - creat prin combinarea ADN-ului ei cu ADN de băştinaş) pe care-l controlează mental; merge la culcare într-o cabină specială şi avatarul pleacă la treabă în locul ei.

Botanista e bine intenţionată, numai că nu e singură. Un complex militaro-industrial de pe Pămînt vrea să-i îndepărteze pe indigeni, pentru a avea acces nestingherit la un minereu preţios. În acest scop infiltrează printre Na'vi un alt avatar - al unui soldat (Sam Worthington). Atît cele două avataruri, cît şi indigenii adevăraţi sînt, din punct de vedere strict tehnic, cele mai "vii" personaje zămislite pînă acum prin procesul tehnologic numit *motion capture* - în care, pornindu-se de la mimica şi de la gesturile unui actor (care chiar a jucat în faţa camerei), se creează pe computer o altă făptură. Avatarul botanistei chiar păstrează ceva din personalitatea lui Weaver; nu poate fi confundat cu actriţa - e *altceva* - , dar are ceva din combinaţia ei de inteligenţă amuzată şi fizicitate. Din păcate, nu se poate spune că avatarul soldatului păstrează şi el ceva din personalitatea lui Worthington; nici nu prea ar fi avut cum - acesta e un actor fără trăsături distinctive, "voinic" şi "sensibil" în feluri banale. Dar problema nu e doar că, Worthington neavînd prea multă personalitate, nici avatarul lui nu poate avea. Alegerea unui actor cu mai multă personalitate n-ar fi făcut decît să distragă întrucîtva atenţia de la adevărata problemă, care vine din scenariu.

Problema e că, sub extraordinaritatea şi vitalitatea lor de suprafaţă (mobilitatea muşchilor feţei, a urechiuşelor, cozilor ş.a.m.d.), personajele Na'vi nu sînt altceva decît vechile noastre cunoştinţe, indienii "buni" din westernurile *politically correct* de pe linia lui **Dances with Wolves**. Da, sînt, cum ar veni, "vopsiţi" în alte culori, iar habitatul lor e altceva decît preria tradiţională, dar noutăţile sînt exclusiv *scenografice*; tipologiile sînt tot alea vechi şi nimeni nu iese prin nimic din şablon. Avatarul soldatului (adică "albul cel bun") se îndrăgosteşte de o Pocahontas locală, care e mîndră în toate cele, feroce în luptă - şi atît. Eroul atrage asupra lui gelozia unui alt războinic, care e mîndru în toate cele, feroce în luptă - şi atît. Poporul Na'vi e, bineînţeles, un popor de o înaltă spiritualitate (demonstrată prin "spirale" colective şi multe invocări ale Copacului Sacru), pe care apropierea de natură îl face mult superior nouă, ăstora care nu mai vînăm cu arcul şi săgeata.

E oare cu putinţă ca un regizor să-şi merite reputaţia de vizionar, în condiţiile în care gîndeşte atît de convenţional (şi nu doar ca "filozof", ci şi ca povestitor)? Cameron ar spune că nu gîndeşte convenţional, ci *simplu* - întorcîndu-se la marile naraţiuni arhetipale. Dar aborigenismul lui de-aici e unul recent, de Beverly Hills: nu-şi are rădăcinile în mituri ancestrale, într-un folclor autentic, ci doar în clişeele eco-westernului. Aşa e, Cameron foloseşte 3-D-ul mai bine decît a fost folosit pînă acum şi duce tehnologia *motion capture* la un nou nivel de performanţă. Dar nici unul dintre personajele cărora le

dă viaţă cu ajutorul acestei tehnologii nu are mari şanse de a fi ţinut minte, aşa cum e ţinut minte Gollum din **Lord of the Rings**. Dacă **Avatar** e într-adevăr "o revoluţie" şi "un film care va schimba cinema-ul" (aşa cum susţine publicitatea), s-ar putea să fie o revoluţie în acelaşi fel în care **The Jazz Singer**, primul lungmetraj sonor, a fost la vremea lui o revoluţie: nu pentru că le-a dat oamenilor personaje pe care să le ţină minte şi replici pe care să şi le recite unii altora, nu pentru că ar fi fost o capodoperă de vizionarism (ca **Metropolis** al lui Fritz Lang) sau măcar un film bun, ci doar pentru că a constituit prima expoziţie de mare anvergură a unei noi tehnologii, care a prins.

Făcături - *Up in the Air*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, ianuarie 2010

Up in the Air (pe ecrane din 29 ianuarie 2009) e o comedie romantică ultraconformistă, dar care pretinde că are ceva serios de spus despre lumea de azi. George Clooney joacă rolul unui om a cărui slujbă este să-i dea afară pe alţii de la slujbele lor. Contactat, prin firma specializată la care lucrează, de patroni de pe tot cuprinsul Americii, care vor să facă disponibilizări, dar nu îndrăznesc să le dea ei înşişi vestea celor disponibilizaţi, "eroul" nostru zboară din stat în stat, merge la adresele desemnate şi petrece cîteva minute faţă în faţă cu victimele. Pe care apoi şi le şterge din memorie. Filozofia lui de viaţă insistă pe importanţa de a călători lejer, fără multe bagaje, fără poveri. E valabil şi pentru viaţa personală: un parteneriat erotic de durată, nişte copii, o casă - toate astea sînt poveri, sînt atîrnători; el e un avocat al neatîrnării, al autosuficienţei. Filmul e despre cum descoperă că, departe de a fi deasupra tuturor, el e ăla atîrnat, că ceea ce luase drept *glamour*-ul vieţii lui (toată numai avioane, hoteluri şi aventuri de-o noapte) nu era decît alienare, dezumanizare etc.

Stadiile iniţiale ale reformării lui sînt gestionate cu fineţe. Pentru început, se pricopseşte cu o colegă de muncă, o fetişcană abia ieşită din facultate care la prima vedere pare mult mai puţin umană decît el (nu vede rostul concedierilor faţă în faţă: e mai ieftin s-o faci prin videoconferinţă), dar care e doar necoaptă: vestea că prietenul ei a părăsit-o îi zboară masca, revelînd o fetiţă. Vrînd-nevrînd, eroul trebuie să-i spună cîteva cuvinte părinteşti. Întîmplarea face ca una dintre partenerele lui ocazionale de sex (Vera Farmiga) să fie prin preajmă şi să-i dea o mînă de ajutor. Încercînd să răspundă fără să zîmbească la întrebările despre viaţă pe care li le pune fetiţa, cei doi adulţi au o complicitate caldă, sexy şi plină de umor - fără să-şi dea seama, antifamilistul nostru erou se bucură de un moment de armonie familială. Dar evident că intenţiile realizatorilor de a-şi reforma eroul nu se limitează la a-i bate apropouri, ci devin din ce în ce mai apăsate. El, care-şi privise de sus sora cea aşezată şi provincială, ajunge s-o roage timid (curată făcătură!) să-l lase s-o conducă la altar. El, care ţinea conferinţe despre arta de a-ţi fi suficient ţie însuţi, ajunge (altă făcătură!) să-şi folosească elocinţa pentru a-şi convinge viitorul cumnat, pe care l-a lovit tracul chiar în ziua nunţii, de faptul că viaţa e mai frumoasă în doi. Astea sînt făcături "clasice" de comedie romantică, iar felul în care filmul îşi invită iniţial spectatorii

să se bucure, alături de erou, de *lifestyle*-ul său "fără nici un Dumnezeu" (de cuceririle lui sexuale efectuate cu eleganţă şi soldate cu zero obligaţii, de nonşalanţa aproape dănsăreaţă cu care păşeşte prin aeroporturi, în imagini montate pe muzică astfel încît să se mişte la fel de uşor ca el), pentru ca mai tîrziu să condamne acest *lifestyle* în numele valorilor familiste tradiţionale, e încă şi mai clasic - e într-o foarte veche tradiţie de ipocrizie hollywoodiană.

Singura noutate a filmului ţine de felul în care leagă crezul antifamilist al eroului de foarte nasoala (şi foarte moderna) lui profesie, astfel încît refuzul lui de a se "lega la cap" să nu mai pară doar o opţiune personală (poate egoistă, dar legitimă), ci un simptom al bolii ultramoderne şi ultracapitaliste care a dus şi la apariţia profesiei lui. Ceea ce e o aberaţie. În realitate, nu există nici un motiv pentru care o profesie ca a lui (dacă ar exista) să nu poată fi exercitată la fel de bine şi de un familist (mai ales odată cu implementarea videoconferinţei de concediere), după cum nu există nici un motiv pentru care un crez personal ca al lui, bazat pe refuzul de a se "lega la cap", să nu fie împărtăşit şi de oameni onorabili - de oameni care nu fac treaba murdară a corporaţiilor. Dar evident că pentru realizatori e ultraconvenabil să lege lucrurile aşa cum le leagă: tipica pledoarie de comedie romantică în favoarea Valorilor Familiei capătă astfel o autoritate pe care altfel n-ar fi avut-o. În acest film, Valorile Familiei nu sînt doar Bune; sînt *singurele* lucruri care stau între noi şi moartea totală a sufletului de boala numită Capitalism. Realitatea că lucrurile acelea se pot strica, se pot corupe şi ele, e trecută sub tăcere (există doar un semn discret în direcţia ei: una dintre amantele ocazionale ale eroului se dovedeşte a fi o femeie cu familie, ceea ce nu pare s-o fi ajutat prea mult), o tăcere care ar fi perfect OK într-o comedie romantică oarecare, dar nu într-una care exploatează frica noastră foarte reală de şomaj. Pentru că asta face filmul: o exploatează, astfel încît gogoşile tradiţionale de comedie romantică pe care ni le bagă pe gît să nu mai pară gogoşi, ci adevăruri profunde. Ce face acest film e destul de urît.

Magicieni - *The Imaginarium of Doctor Parnassus*

Andrei Gorzo
Dilema Veche, ianuarie 2010

Noul film al lui Terry Gilliam, **The Imaginarium of Dr. Parnassus**, e despre un bătrîn magician (Christopher Plummer) care călătoreşte prin Anglia de azi într-un poştalion hîrbuit. El şi mica sa trupă - o tînără asistentă care este şi fiica sa, încă un asistent de vîrsta ei şi un pitic - poposesc la colţuri de stradă, dau jos din poştalion calabalîcul arhaic necesar numărului lor şi instalează o scenă. Pe scenă, magicianul, într-o ţinută destul de prăfuită de înţelept oriental, stă cu ochii închişi în poziţia lotus, în timp ce fiica (purtînd adesea pe cap o coroană cam de tablă), celălalt asistent (purtînd adesea pe cap un coif înaripat, şi el cam de tablă) şi piticul (adesea în costum de drac) încearcă să-i convingă pe trecători să intre, prin oglinda lor magică (nici ea prea convingătoare), într-un "imaginarium" fabulos. În aparenţă, "magia" lor e cum nu se poate mai sărăcăcioasă şi mai învechită, e toată numai sfori roase şi scripeţi scîrţîitori. Numai că e adevărată:

culisele scenei lor chiar dau spre alte lumi. Ca multă magie din filmele de azi, şi aceasta e pe bază de CGI (*computer-generated imagery*), dar (şi în *asta* constă farmecul ei) nu numai pe bază de CGI. Un beţiv care s-a urcat pe scenă ca să facă scandal trece accidental prin oglindă şi se pierde într-o pădure de copaci din carton (sau din ce-or fi făcuţi), ca acelea din vechile filme expresioniste. Mai tîrziu, un cer perfect convingător se dovedeşte a fi un fundal pictat, pe care cineva îl dă la o parte ca pe o cortină.

Pentru Gilliam, magia nu poate fi numai CGI; CGI-ul e perfect OK, dar numai ca prelungire a unei tradiţii. Magie înseamnă şi ce făcea el în anii '70, ca animator, pentru trupa de comedie Monty Python, magie - în continuare valabilă - e şi ce făceau expresioniştii, magie înseamnă şi ce făcea Georges Méliès la începuturile cinematografului, şi ce se făcea pe scenă înainte de asta - pînă la urmă, magia *înseamnă* şi scripeţi, şi sfori. Tradiţia însăşi e magie. "Imaginariumul" doctorului Parnassus e, de fapt, un altar cinematografic închinat acestei tradiţii.

Primele cuvinte de pe genericul de final sînt: "Un film de la Heath Ledger şi prietenii săi". (Tînărul Ledger a murit în timpul filmărilor.) Sună corect. **The Imaginarium of Dr. Parnassus** pare, într-adevăr, un film făcut de un grup de prieteni. Entuziasmul pentru scripeţi şi sfori, pentru partea de "bucătărie" a magiei, îi conferă ceva din spiritul unei companii teatrale de amatori. Iar actorii se aruncă în joc cu entuziasmul cerut. Mă gîndesc în special la cei trei prieteni (Johnny Depp, Jude Law şi Colin Farrell) care au dus la bun sfîrşit rolul lui Ledger. Personajul acestuia e un tînăr misterios, îmbrăcat în alb, care devine noul asistent al magicianului. Ledger a murit înainte de a filma secvenţele în care personajul său intră în lumea de dincolo de oglindă, aşa că, de fiecare dată cînd intră acolo, el ia ori chipul lui Depp, ori pe-al lui Law, ori pe-al lui Farrell. Această improvizaţie are patosul ei - nişte prieteni îl petrec simbolic pe Ledger în lumea de dincolo -, dar patosul e unul vesel, petrecerea e chiar o petrecere, cu decoraţiuni şi jocuri de societate ieşite din mintea unui scamator (Depp dansează cu o cucoană într-o grădină în care, în loc de flori, cresc gigantici pantofi de damă, iar mai tîrziu se întîlneşte cu Diavolul, care are corp de cobră şi capul lui Tom Waits; Law merge pe catalige şi asistă la un număr de dans executat de nişte pompieri care poartă ciorapi de damă) şi cu prietenii (tustrei îmbrăcaţi, la fel ca el, în alb) părînd să se distreze de-adevăratelea. Nu ştiu de vreo altă producţie care să fi recurs la o soluţie comparabilă după moartea unei vedete.

E acest **The Imaginarium of Dr. Parnassus** un film bun? După orice criteriu ortodox, nu e. Lumea fantastică pe care ne-o prezintă e lipsită de coerenţă internă. Cine (dinăuntrul acestei lumi) e responsabil de fenomenele care se petrec acolo? Bătrînul magician? Diavolul? Inconştientul fiecărei persoane care intră acolo? Nu m-am lămurit. Cu tot ataşamentul lui sentimental faţă de ideea de Poveste, Gilliam nu e un povestitor; e un imagist / gagman care împroaşcă frenetic - uneori parcă disperat - cu idei vizuale. Povestea vine pe locul doi - atunci cînd mai vine, atunci cînd nu se pierde, ceea ce în ultima vreme se tot întîmplă. Disperarea n-a fost niciodată mai nudă ca aici: evident că Gilliam însuşi e bătrînul magician părăsit de public. A spune că acesta e cel mai personal film al lui nu înseamnă neapărat un compliment: înseamnă că e şi filmul în care îşi plînge cel mai mult de milă. Dar este şi filmul în care vorbeşte cel mai direct despre tradiţia de

oameni de spectacol de la care se revendică, şi n-o face doar autocompătimitor, ci şi erudit, şi spiritual. Iar moartea lui Ledger - şi improvizaţia graţioasă la care-l obligă - contribuie la purificarea filmului de autocompătimire.